AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO VII · MCMXII

RES · LAVDIS ·

ANTIQVAE ET · ARTIS

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23

1913

Printed in Italy

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati

E96

SOCIETÀ · ITALIANA

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

CARICHE · UFFICIALI · PEL · 1913

(Assemblea 22 luglio 1913)

Presidente Onorario Perpetuo

Prof. DOMENICO COMPARETTI, Senatore del Regno, Socio Benemerito.

Presidente effettivo

S. E. il Principe D. ALFONSO DORIA PAMPHILY, Senatore del Regno.

Vice Presidenti

Residenti:

Prof. Comm. LUIGI PIGORINI, Senatore del Regno.
Prof. Comm. ADOLFO VENTVRI, della R. Università di Roma.

Non residenti:

Prof. Comm. ANTONINO SALINAS, della R. Università di Palermo, Sopraintendente ai Musei e Scavi.
Prof. Comm. GHERARDO GHIRARDINI, della R. Università di Bologna, Sopraintendente ai Musei e Scavi.

Consiglieri

Comm. ADOLFO APOLLONI - Prof. Comm. LVIGI BODIO Senatore del Regno - Prof. Comm. GIVLIO CANTALAMESSA, Dirett. della Galleria Borghese e Sopraintendente alle Gallerie - Prof. LVIGI CANTARELLI, della R. Università di Roma - Prof. GIVSEPPE ANGELO COLINI, Direttore del Museo di Villa Giulia - Prof. ALESSANDRO DELLA SETA, della R. Università di Genova - Conte Prof. DOMENICO GNOLI, Bibliotecario della Angelica - Prof. FEDERICO HALBHERR, della R. Università di Roma - Prof. Comm. RODOLFO LANCIANI, della R. Università di Roma, Senatore del Regno - Prof. EMANVELE LOEWY della R. Università di Roma - Dr. Comm. BARTOLOMEO NOGARA, Dirett. del Museo Etrusco Gregoriano - Duca D. LEOPOLDO TORLONIA, Senatore del Regno.

Amministratore

Dott. ROBERTO PARIBENI, Dirett. del Museo Nazion. Rom. nelle Terme Diocleziane.

Revisori de' conti

Prof. Ing. ERNESTO MANCINI, Segretario della R. Accademia dei Lincei.
Prof. COSTANTINO PONTANI - Prof. PASQVALE SECCIA-CORTES.

Segretario

Prof. LVCIO MARIANI della R. Università di Pisa.

Vice Segretarii

Dott. PIETRO D'ACHIARDI - Dott. RAFFAELE PETTAZZONI.

Bibliotecario

Dr. GIVSEPPE CVLTRERA.

Comitato di redazione

Prof. LVCIO MARIANI - Prof. LVIGI SAVIGNONI - Prof. LVIGI CANTARELLI.
Dr. BARTOLOMEO NOGARA - Prof. FEDERICO HERMANIN - Segretario: Dr. GIVLIO GIGLIOLI.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETVI.

1. Caetani principe D. Leone, *Roma.*
2. Castellani comm. Augusto, *Roma.*
3. Comparetti prof. sen. Domenico, *Firenze.*
4. Jonas Alfredo, *Francoforte sul Meno.*
5. Lanna baronessa Fanny, *Roma.*
6. Lattes prof. Elia, *Milano.*
7. Municipio di Milano.
8. Municipio di Roma.
9. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres.*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
5. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
6. Aru dott. Carlo, *Cagliari.*
7. Associazione Archeologica Romana, *Roma.*
8. Aurigemma dott. Salvatore, *Tripoli.*
9. Bacci dott. Peleo, *Pisa.*
10. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
11. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
12. Balladoro conte Arrigo, *Verona.*
13. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
14. Baragiola prof. Emillo, *Riva San Vitale (Canton Ticino).*
15. Bariola dott. Giulio, *Modena.*
16. Barrera dott. Pietro, *Roma.*
17. Barsanti cav. Alessandro, *Cairo.*
18. Bartoli dott. Alfonso, *Roma.*
19. Barzellotti prof. senat. Giacomo, *Roma.*
20. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
21. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
22. Besso comm. Marco, *Roma.*
23. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma.*
24. Bibliot. della Scuola d'Applicaz. Ingegn., *Roma.*
25. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
26. Biblioteca Civica, *Amburgo.*
27. Biblioteca Nazionale, *Torino.*
28. Blanc barone Alberto, *Roma.*
29. Blaserna on. sen. Pietro, *Roma.*
30. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
31. Bodio on. senat. Luigi, *Roma.*
32. Bonarelli conte dott. Guido, *Gubbio.*
33. Bonaiuti prof. Ernesto, *Roma.*
34. Bonci-Casuccini nob. dott. Emilio, *Chiusi.*
35. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma.*
36. Borgatti col. Mariano, *Roma.*
37. Boselli on. Paolo, *Roma.*
38. Bragg miss H. B. *Roma.*
39. Bragg miss S. B. *Roma.*
40. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
41. Brunelli Bonetti nob. Antonio, *Padova.*
42. Bulwer miss Agnese, *Roma.*
43. Bulwer miss Dora, *Roma.*
44. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
45. Cagnola nob. Guido, *Milano.*
46. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
47. Calvia prof. Giuseppe, *Mores (Sassari).*
48. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia.*
49. Campi nobile Luigi, *Cles (Trentino).*
50. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
51. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
52. Cantarelli prof. Luigi, *Roma.*
53. Carotti prof. Giulio, *Milano.*
54. Carta Rosario, *Siracusa.*
55. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
56. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
57. Chigi principe Mario, *Roma.*
58. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*
59. Colini prof. Giuseppe Angelo, *Roma.*
60. Columba prof. Gaetano Mario, *Palermo.*
61. Cora prof. Guido, *Roma.*
62. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
63. Cottafavi on. dep. Vittorio, *Modena.*
64. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
65. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
66. Curzio avv. Carmine, *Roma.*
67. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
68. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
69. Dal Borgo dott. Pio Paolo, *Pisa.*
70. Dalla Vedova prof. Giuseppe, *Roma.*
71. Danesi cav. Cesare, *Roma.*

72. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
73. Darier prof. Gaston, *Ginevra.*
74. Dei ing. Giunio, *Roma.*
75. Della Seta dott. Alessandro, *Roma.*
76. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
77. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
78. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
79. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
80. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
81. Doria Pamphili principe senat. Alfonso, *Roma.*
82. Ducati dott. Pericle, *Bologna.*
83. Fago dott. Vincenzo, *Cairo.*
84. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
85. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
86. Fonteanive avv. Rodolfo, *Roma.*
87. Fraccaroli prof. Giuseppe, *Torino.*
88. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
89. Franciosi Giannina, *Roma.*
90. Frati prof. Carlo, *Venezia.*
91. Freund Alfredo, *Amburgo.*
92. Frola dott. Giuseppe, *Torino.*
93. Frova dott. Arturo, *Milano.*
94. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
95. Galli prof. D. Ignazio, *Roma.*
96. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
97. Gallina prof. Francesco, *Napoli.*
98. Gamurrini prof. Gian Francesco, *Arezzo.*
99. Gattini conte Nicola, *Matera.*
100. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
101. Gerola dott. Giuseppe, *Ravenna.*
102. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
103. Ghislanzoni dott. Ettore, *Bengasi.*
104. Giglioli dott. Giulio, *Napoli.*
105. Giordana ing. Giovanni, *Torino.*
106. Giorgi prof. Ignazio, *Roma.*
107. Giuffrida-Ruggeri prof Vincenzo, *Napoli.*
108. Giusti Domenico, *Roma.*
109. Gnoli conte prof. Domenico, *Roma.*
110. Grampini prof. Ottavio, *Roma.*
111. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
112. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
113. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
114. Guidi arch. Pietro, *Roma.*
115. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
116. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
117. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
118. Hülsen prof. Christian, *Firenze.*
119. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
120. Jerace prof. Francesco, *Napoli.*
121. Karo prof. Georg, *Atene.*
122. Lanciani prof. Rodolfo, *Roma.*
123. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
124. Loddo dott. Romualdo, *Cagliari.*
125. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
126. Macchioro dott. Vittorio, *Napoli.*
127. Magni dott. Antonio, *Milano.*
128. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*
129. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
130. Mariani prof. Lucio, *Pisa.*
131. Marietti dott. Antonio, *Milano.*
132. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
133. Marvasi avv. Vittorio, *Napoli.*
134. Mauceri ing. Luigi, *Roma.*
135. Mele avv. Augusto, *Napoli.*
136. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
137. Milani prof. Luigi Adriano, *Firenze.*
138. Minto dott. Antonio, *Firenze.*
139. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
140. Moore miss Lucia, *Roma.*
141. Moris col. Mario, *Roma.*
142. Morpurgo dott. Lucia, *Roma.*
143. Morpurgo Renato, *Alessandria d'Egitto.*
144. Municipio di Frascati.
145. Municipio di Marino.
146. Municipio di Napoli.
147. Municipio di Venezia.
148. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
149. Museo Archeologico, *Ancona.*
150. Museo Archeologico, *Bologna.*
151. Museo Civico, *Como.*
152. Museo Civico Correr, *Venezia.*
153. Museo Civico Pepoli, *Trapani.*
154. Museo Nazionale delle Terme, *Roma.*
155. Museo Nazionale, *Este.*
156. Museo Nazionale, *Napoli.*
157. Museo Nazionale, *Torino.*
158. Museo Preistorico-Etnografico, *Roma.*
159. Naggiar Carlo, *Alessandria d'Egitto.*
160. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
161. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
162. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
163. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
164. Orbaan dott. J., *Roma.*
165. Orsi prof. Paolo, *Siracusa.*
166. Ostini cav. Alessandro, *Roma.*
167. Pace Biagio, *Palermo.*
168. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
169. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
170. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
171. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma.*
172. Patroni prof. Giovanni, *Pavia.*
173. Pellati dott. Franz, *Roma.*
174. Pellegrini prof. Giuseppe, *Padova.*
175. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
176. Pernier dott. Luigi, *Atene.*

177. Petitti di Roreto conte generale Alfonso, *Perugia.*
178. Pettazzoni dott. Raffaele, *Roma.*
179. Pigorini prof. senat. Luigi, *Roma.*
180. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
181. Poggi dott. Giovanni, *Firenze.*
182. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
183. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
184. Pressi dott. Eloisa, *Roma.*
185. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
186. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
187. Putortì prof. Nicola, *Reggio di Calabria.*
188. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
189. Reinach dott. Adolphe Joseph, *Parigi.*
190. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
191. Ricci prof. Serafino. *Milano.*
192. Ridola on. dep. Domenico, *Matera.*
193. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
194. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
195. Salinas prof. Antonino, *Palermo.*
196. Santamaria Pietro, *Roma.*
197. Sattler Margarethe, *Zurigo.*
198. Savignoni prof. Luigi, *Roma.*
199. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
200. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
201. Scaravelli Annibale, *Roma.*
202. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
203. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
204. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
205. Scipioni prof. Scipione, *Ascoli Piceno.*
206. Scotti cav. Luigi. *Piacenza.*
207. Scrinzi prof. Angelo, *Venezia.*
208. Scuola Inglese di Archeologia, *Atene.*
209. Seccia-Cortes prof. Pasquale, *Marino (Roma).*
210. Seletti avv. Emilio, *Milano.*
211. Serafini prof. Camillo, *Roma.*
212. Sergi prof. Giuseppe, *Roma.*
213. Sim miss S., *Roma.*
214. Soprintendenza ai Monumenti, *Siracusa.*
215. Soragna march. Antonio, *Milano.*
216. Sordini prof. Giuseppe, *Spoleto.*
217. Sorricchio dott. Luigi, *Atri.*
218. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma.*
219. Spano dott. Giuseppe, *Pompei.*
220. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze.*
221. Spinelli barone Marcello, *Napoli.*
222. Staderini prof. Giovanni, *Roma.*
223. Stampini prof. Ettore, *Torino.*
224. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma.*
225. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari.*
226. Taverna conte Paolo, *Roma.*
227. Terzaghi dott. Nicola, *Aquila.*
228. Tiranti prof. Vittorio, *Firenze.*
229. Tognola cav. Paolo, *Roma.*
230. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma.*
231. Torlonia senat. duca Leopoldo, *Roma.*
232. Toscanelli on. Nello, *Pontedera.*
233. Trasatti Raffaele, *Roma.*
234. Turchi prof. D. Nicola, *Roma.*
235. Vanacore dott. Francesca, *Castellam. di Stabia.*
236. Vasari cav. uff. Alessandro, *Roma.*
237. Venturi prof. Adolfo, *Roma.*
238. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano.*
239. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze.*
240. Vochieri comm. Andrea, *Frascarolo (Pavia).*
241. Zanardi generale Roberto, *Bologna.*
242. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno.*

SOMMARIO DEL VOLVME VII

CARICHE VFFICIALI PER L'ANNO 1913 . . . . . Pag. III

ELENCO DEI SOCI . . . . . » V

HVELSEN CH., *I lavori archeologici di Giovannantonio Bosio* . . . . . » 1

» *Inventario sommario del " Codex berolinensis ,,* . . . . . » 79

PRESSI E., *Sulla data del Latercolo provinciale di Polemio Sitvio* . . . . . » 101

HARTWIG PAOLO, *Il Carro d'Admeto - Una rara pittura vascolare* . . . . » 107

BENDINELLI GOFFREDO, *Un frammento di cratere da Taranto con rappresentazione degli Inferi.* . . . . . » 119

CVLTRERA GIVSEFPE, *Di un vaso con scena del mito di Pelope e della ceramica italiota dipinta* . . . . . » 116

SAVIGNONI LVIGI, *Frammenti di una tazza antica con figure della gigantomachia* . . » 171

WIDE SAM, *Il Pomerium e il Pelargicon* . . . . . » 177

GIOVANNONI GVSTAVO, *Di una villa romana sul Lago Albano* . . . . . » 198

ARCH. GVIDI PIETRO, *La ricostruzione della " Vignola ,,* . . . . . » 207

DE RINALDIS ALDO, *Note per la Pittura napoletana del Seicento* . . . . . » 221

VARIETÀ . . . . . » *1*

CONGRESSI . . . . . » *7*

RECENSIONI . . . . . » *41*

LIBRI RICEVVTI IN DONO — CAMBI . . . . . » *61*

ATTI DELLA SOCIETÀ . . . . . » *63*

DEI LAVORI ARCHEOLOGICI
DI GIOVANNANTONIO DOSIO

Nel luglio del 1911, il ch. Nerino Ferri mi fece vedere une serie di disegni della seconda metà del Cinquecento, da lui scoperti in un volume di stampe della R. Biblioteca Marucelliana. Questi disegni, eseguiti tutti a penna dalla mano di un abile artista, rappresentano sculture antiche, statue, rilievi, iscrizioni conservate in varie località, in chiese e collezioni private, ma quasi tutte a Roma. Il Ferri, con la sua conoscenza profonda e sicura dei disegni del Rinascimento, aveva subito riconosciuto trattarsi di opere di Giovannantonio Dosio di San Gimignano, del quale la raccolta degli Uffizi possiede molti disegni, parte di cose antiche, parte d'invenzione propria dell'artista. Io non poteva che pienamente confermare la congettura del mio dotto amico, e rallegrarmi della bella scoperta di questi materiali importanti e finora affatto sconosciuti; e così farà qualunque intendente in materia, che leggerà l'articolo del Ferri inserito nel Bollettino d'Arte del Ministero della P. I. vol. V, 1911 (fascicolo di agosto, p. 302-307), nel quale sono riprodotti in facsimile e corredati di brevi note i fogli più importanti del volume Marucelliano.

Quando io poi, nell'agosto del 1911, lavorava nel R. Gabinetto delle Stampe a Berlino, per l'edizione dei taccuini di Martino van Heemskerck, ebbi occasione anche a ritornare sul cosidetto *Codex Berolinensis*, esaminato da me più volte in tempi anteriori: e scorrendo il volume, fui colpito dalla perfetta somiglianza di alcuni fogli contenutivi con quei Marucelliani. Il modo come su essi più disegni sono riuniti, lo stile dei disegni stessi, il carattere della scrittura collimano a capello, di modo chè non può esservi dubbio, ch'essi abbiano appartenuto ad un medesimo manoscritto come quegli altri. E fu facile il riconoscere, che anche nel resto del *Codex Berolinensis* vi sono parecchi frammenti di simili fogli, ma tagliati in pezzi, e che pure fra i disegni non appartenuti alla medesima serie moltissimi sono postillati dalla mano del Dosio (1).

Nel medesimo tempo, indipendente da me e per considerazioni diverse, il dott. P. G. Huebner era giunto ad un risultato simile intorno al *Codex Berolinensis*: i suoi risultati si trovano esposti nelle *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (vol. IV, Lipsia 1911, p. 353-367 con 12 illustrazioni sulle tavole 76-78). Al Sig. Huebner spetta il merito di aver per il

(1) Già nel 1907, io aveva notato che il disegno 89 n. 191 (Veduta del Teatro di Marcello) sta in stretta relazione con la incisione del Dosio-Cavalieri, tav. 31.

primo dichiarato pubblicamente il Dosio come autore della raccolta (1): del resto, le sue ricerche si limitano quasi esclusivamente alle statue contenute nel *Codex Berolinensis*, e le sue ipotesi sulla cronologia dei singoli disegni, sulla pretesa unità del Codice ecc. debbono esser corrette in molti punti essenziali.

Avendo io da molti anni raccolto un materiale copioso intorno ai lavori architettonici ed archeologici del Dosio, ed essendo i miei proprii appunti largamente arricchiti dalla generosa cooperazione dei miei amici Th. Ashby a Roma e Th. Schreiber a Lipsia, non mi sembra fuori proposito di evocare sulle pagine seguenti la memoria di un distinto artista del Rinascimento, il quale si è reso benemerito degli studi archeologici, disegnando con diligenza ed esattezza i monumenti antichi, e conservandone molti ricordi assai pregevoli e qualche volta unici. Da principio non sarà inutile di proporre un breve prospetto cronologico sulla vita e le opere del Dosio, sulle quali anche in opere moderne assai stimate si trovano poche e non sempre esatte notizie (2).

1533 nasce Giovan Antonio Dosio di Gio. Battista a San Gimignano (3).

1548 « essendo molti anni prima morto il padre, si trasferisce a Roma, dove fa l'orefice » (Borghini).

1549 comincia a lavorare per Raffaele di Montelupo, col quale sta insieme per due anni (Borghini).

1555 (incirca) disegna la sua pianta prospettica di Roma (v. più sotto p. 5 sg.).

1556 (o poco dopo) fa la statua della Speranza per la sepoltura di Giulio del Vecchio a Ss. Apostoli in Roma (Borghini; cf. Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma II p. 724).

1561 (incirca) va nel servizio del Sig. Torquato dei Conti (4).

(1) Egli vi aveva accennato già, ma senza dare prove, nella *Revue archéologique* XIII, 1909, p. 82. — Ove nel presente lavoro si cita lo Huebner senza indicazione speciale, si ha da intendere sempre l'articolo nelle *Monatshefte für Kunstwissenschaft*.

(2) Una delle fonti principali per la vita del Dosio è stata sempre il capitolo a lui dedicato nel « Riposo » del Borghini (p. 491 sg. ed. 1730), scritto nel 1584 a tempo della vita dell' artista stesso e da un suo conoscente personale; nondimeno le indicazioni del Borghini non sono esenti da errori. In tempi recenti ne ha trattato con competenza speciale il signor v. Stegmann nella bella monografia che fa parte del volume IX delle *Denkmäler der Renaissance in Toscana* (Monaco, 1903).

(3) Che la patria del Dosio fosse San Gimignano, viene attestato dal Gamucci e dal Giacoboni (v. p. 149, nota 2). Se il Borghini lo chiama Fiorentino, forse significa che egli già nella sua prima gioventù si era trasferito colà.

(4) Il Borghini racconta che il Dosio nel Boschetto di Belvedere « a tempo di Papa Pio IV (1559-1565) fece molte statue di stucco e figure di mezzo rilievo, e istorie, e racconciò molte statue di marmo. Andò poi al servizio del signor Torquato Conti, ecc. ». È però difficile a credere che i lavori del Dosio per la fabbrica del Casino di Pio IV, la cui decorazione nel 1560 fu appena iniziata, fossero anteriori al suo servizio presso Torquato dei Conti. Del resto nei numerosi documenti relativi all' acquisto e restauro di statue per il Casino ed il Boschetto (Lanciani, *Storia degli scavi*, III, p. 217 sg.) non comparisce mai il nome del Dosio, e neppure nei conti per lavori di decora-

1562 (maggio-giugno) assiste agli scavi dietro S. Cosma e Damiano, che portano alla scoperta dei frammenti della Forma Urbis Romae (1).

1564 eseguisce ad Amelia il monumento sepolcrale per il vescovo Ferratini (2).

1565 disegna le mura di Anagni; probabilmente copia iscrizioni a Ferentino (3).

1567 eseguisce il monumento per Annibale Caro nella chiesa di San Lorenzo in Damaso (Borghini; cf. Fonseca, Storia di San Lorenzo in Damaso p. 227; Forcella, Iscrizioni V p. 179 n. 503).

1568 eseguisce il monumento per il medico Gio. Pacini nella medesima chiesa (Borghini; cf. Forcella V p. 179 n. 504).

1568-9 eseguisce il monumento del giureconsulto Antonio Massa da Gallese nella chiesa di San Pietro in Montorio (Borghini; Forcella V p. 256 n. 713).

1569 pubblica a Roma le sue *Aedificiorum antiquorum Reliquiae* (v. più sotto c. II).

1574 fa il progetto per la Cappella Gaddi in S. Maria Novella a Firenze (Richa, Chiese di Firenze III p. 70).

1574 lavora insieme coll'Ammanati per la Villa Medici all'Ambrogiana presso Firenze (4).

zione, pubblicati recentissimamente dal dott. Walter Friedlaender nella sua interessante monografia sul Casino di Pio IV (Lipsia, 1912; *Veröffentlichungen des K. Preuss. Histor. Instituts,* vol. III).

(1) Su questo scavo importante v. Jordan, *Forma Urbis Romae* proleg. p. 1; la data della scoperta è stata accertata recentemente, mediante documenti inediti, dal signor Léon Dorez (*Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions,* 1910, p. 499 seg.). Il Dorez, che dapprincipio era disposto a negare la partecipazione del Dosio a questa scoperta, ha corretto più tardi questa parte del suo lavoro (l. c. p. 854); gli sono restati pure sconosciuti gli argomenti addotti da me, *Röm. Mitt.* 1890, p. 61 sg.

(2) Il codice Vaticano Manuziano 5237 contiene a f. 128-130 un itinerario di un viaggio fatto nel 1564 da Terni a San Gemine, il cui autore forse è Giulio Giacoboni (cf. CIL. VI, p. LVI; vol. IX, p. LX). Egli, passando per Amelia il 19 e 20 giugno 1564, vi copiò alcune iscrizioni ed aggiunge: « *io no ne volsi recavar più, una che non havea tempo, l'altro che trovai uno scultore che lavorava nel vescovato la sepoltura del vescovo Farratino, quale me disse haverle tutte recopiate, tanto quelle drento in Amelia quanto fuori: il nome del quale si era M. Gio. Antonio d'Osi da S. Gemignano* ». (v. *Röm. Mitt.* 1890, p. 62). Le iscrizioni comunicate dal Dosio al Giacoboni si ritrovano tutte nelle collettanee del Fra Bartolomeo di S. Marco (v. nota 3), che si trattenne in Amelia dal maggio fino al giugno 1564; sono d'avviso del ch.mo Bormann che le copie del Dosio dipendono da quelle del Frate (CIL. XI, p. 636), mentre il contrario è il caso per le iscrizioni di Ferentino.

(3) Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, I, p. 62, accenna ad un documento nel R. Archivio di Stato (Depos. per le fortif. di Anagni 1564-1571, f. 58), secondo il quale Giuseppe da Caravaggio misuratore della R. Camera « *a dì 11 febbraio 1565 aveva scudi 6 per esser andato ad Anagni a misurare le mura della città disegnate da Gio. Antonio Dosio architetto* ». – La scheda Uffizj dis. di archit. 2192 contiene cinque iscrizioni di Ferentino, dalla mano del Dosio (CIL. X, 5821, 5831, 5852, 5847, 5853), che si trovano, con le medesime indicazioni dei luoghi, anche nel codice berlinese del Fra Bartolomeo di San Marco (Libr. pictur. A, 61, *n*). Il Mommsen (CIL X, p. 1012) ha dubitato chi dei due autori dipenda dall'altro; a me pare probabile, che in questo caso le copie originali siano quelle del Dosio.

(4) V. la lettera a Niccolò Gaddi d. d. 14 giugno 1574 presso Bottari-Ticozzi, *Lettere pittoriche,* III, n. CXLI, p. 303.

1574–1575 si trova a Roma occupandosi anche del commercio di antichità, di disegni e stampe (1).

1575 fa un progetto per una Cappella degli Altoviti alla Trinità dei Monti a Roma (2).

1576 (26 maggio) prende una casa a Firenze nel Popolo di S. Spirito (3).

1576–1583 ricostruisce il palazzo Arcivescovile a Firenze (Richa VI p. 343).

1578–1579 si trova ripetutamente a Roma, partecipando al commercio antiquario di disegni e stampe (4).

1580 (incirca) costruisce il Palazzo Giacomini–Tebalducci (ora Larderel) in via Tornabuoni a Firenze (5).

1585 costruisce la Cappella Niccolini a S. Croce in Firenze (Borghini; Richa I, 115),

1586 fa un progetto per una nuova facciata del Duomo di Firenze (Richa VI, p.58; del Moro, La facciata del Duomo di Firenze p. 23); il modello in legno si conserva tuttora nell'Opera del Duomo.

1605 si trova a Napoli, per i lavori del Gesù Nuovo (6).

1609 fa insieme col Cigoli un progetto per ingrandimenti del Pal. Madama a Roma (7).

Resta incerta la data della morte sua.

Quel poco che sappiamo sulla vita del Dosio, ci dà l'impressione di un artista abile e laborioso, il quale, non avendo quasi mai l' incarico per una opera di prim'ordine, ha dovuto guadagnarsi la vita piuttosto con lavori decorativi. Perciò egli ha potuto spendere gran parte della sua attività sia nel commercio antiquario, sia nel disegnare e preparare per la stampa lavori sulle antichità di ogni genere. E questa sua attività sul campo dell'archeologia è stata assai più estesa di quello che finora si è creduto, come sarà esposto nelle pagine seguenti.

(1) Bottari-Ticozzi, *Lettere pittoriche*, vol. III, p. 299, n. CXL (8 maggio 1574); p. 304, n. CXLII (22 luglio 1575); p. 305, n. CXLIII (28 ott. 1575) cet.; v. più sotto c. V.

(2) Lettera del Dosio a Niccolò Gaddi, Roma, 28 ottobre 1575 presso Bottari-Ticozzi, III, n. CXLIII, p. 307 e del 31 marzo 1579, ivi n. CXLVII, p. 112. Cf. Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma,* III, p. 131, n. 340; p. 150, n. 387. Il Borghini parla di una Cappella Altoviti a Loreto, forse per errore.

(3) Il relativo documento autografo, dell'Archivio di Stato a Firenze, conduttori del 1576, Filza 3776, n. 718, è pubblicato presso Pini-Milanesi, *Scritture di artisti*, III, n. 239.

(4) Bottari-Ticozzi, III, n. CXLIV, p. 308 (31 luglio 1578); n. CXLV, p. 309 (1 agosto 1578); n. CXLVII, p. 311 (31 marzo 1579); n. CXLVI, p. 310 (15 agosto 1579).

(5) Cf. Stegmann nella monografia sopra citata. Mancano, come pare, documenti attestanti il Dosio autore di quest'edifizio; però egli si trova già indicato come tale nelle Vite mscr. dei Pittori, ecc. di Nic. Gaburri (Firenze, Biblioteca Nazionale, *Cod. Palat.* EB, 9, 5 tom. III, p. 1170).

(6) La data si rileva dalla lettera di Baccio Valori al Dosio d. d. 28 ottobre 1605, presso Bottari-Ticozzi, I, n. LXXVI, p. 262. Essa termina con le parole: « *se avete familiarità con Monsignore Aldobrandini, nunzio apostolico, baciateli le mani in mio nome* ». Questo prelato, come mi insegna il ch.mo collega Kehr, è Iacopo Aldobrandini, nunzio a Napoli dal 1592 al 1606.

(7) Così affermano Pini-Milanesi l. c., senza però dare prove di documenti.

I. La pianta di Roma del Dosio

La prima opera archeologica data alla luce dal Dosio è una pianta-panorama di Roma, pubblicata il 1° gennaio 1561 dall'editore Bartolommeo Faleti (1). Essa è in un solo foglio grande (55 × 41 cm.), e porta nell'angolo inferiore a sinistra la dedica seguente: « *Gabrielo Paleotio pontificio stlitib. iudicandis duodecimviro integerrimo. Expressi iamdudum, mi rev.me D.ne, meis aeneis tabellis Io. Antonii Dosii Floren. manu delineatis Urbem Romam, urbium ac terrarum gentiumque omnium reginam, qualis his temporibus apparet, et ut ea in lucem prodiret audentius, tuo nomine dicata exit quod huiusce urbis te amantissimum fuisse semper accepi: proinde editam tibi do, dicoque ac trado. Vale Barptolomei Phaletii tui nominis semper observantissimi memor. Romae Calendis Ianuaris MDLXI* ». L'incisione della pianta è di mano di Sebastiano del Re di Chioggia (Sebastianus a Regibus Clodiensis), il quale aveva poco prima copiato, forse anche per il Faleti, la « *Recens rursus post omnes omnium descriptiones Urbis Romae topographia cum vallis fossis aggeribus caeterisque quae... fieri curavit Paul. IIII pont. max., dum bello Parthenopaeo premeretur. An. MDLVII* », il cui originale era inciso dal Beatrizet per l'editore Lafreri (2).

Sul disegno del Dosio, la città apparisce veduta da un punto ideale assai elevato fuori Porta del Popolo sulla via Flaminia; il mezzogiorno è in alto. Per questa orientazione la pianta Dosiana si distingue da quasi tutte le altre incise e pubblicate nella seconda metà del sec. XVI, periodo tanto fertile per la produzione di panorami e piante della città di Roma. Non potrei però, come volle il Rocchi (Piante, p. 67) considerare questa orientazione come una innovazione caratteristica introdotta dal Dosio. Nel contrario la chiamerei un arcaismo, e la pianta del Dosio l'ultimo rappresentante di quel gruppo di piante medioevali, il cui primo originale fu concepito ed eseguito forse per la Curia romana prima del 1200 (v. le mie osservazioni *Bull. comun.* 1911 p. 21).

Le piante del sec. XV aggiunte alla Geografia di Tolomeo (De Rossi, Piante, tav. II, III) e specialmente quella prefissa alla silloge epigrafica del Codice Rediano, mostrano somiglianze caratteristiche con quella Dosiana. Anch'esse hanno mezzogiorno in alto; esse segnano pure alcuni monumenti situati fuori le mura, cioè le chiese di San Paolo e di San

(1) Il nome di Bartolommeo Faleti comparisce, come m'insegna il ch. Ashby, sopra alcune stampe con le date del 1564 (*Castrum S. Angeli;* v. p. 11) 1567 (*Porticus et Palatii Capitolini aspectus; Areae et Palatii Pontificii topographia*) e 1568 (*Porta Pia; Capitolii sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonarota; Areae Capitolinae ichnographia*), sempre con l'indicazione *ex typis B. F.* Egli quindi non fu incisore, ma editore di stampe. Cf. Ehrle, *La Pianta del Dupérac*, p. 8.

(2) La pianta del Dosio è pubblicata in *facsimile* presso Rocchi, *Le piante icnografiche e prospettiche di Roma del sec. XVI*, tav. XII; l'altra di Sebastiano del Re, ivi, tav. X.

Sebastiano, la tomba di Cecilia Metella, la Nunziatella sulla Via Ardeatina, ecc. E chi esamina con attenzione la prospettiva del Dosio nei particolari, sarà sorpreso di trovarvi alcune curiose coincidenze con quelle piante anteriori. P. es. la basilica di S. Stefano sul Celio non è rappresentata col contorno tanto caratteristico del suo doppio tetto, che si poteva riprodurre anche con poche linee, ma invece come un semplice cilindro sormontato da una cupola sferica. Ora appunto così la basilica di S. Stefano si vede disegnata sulla pianta del Codice Rediano ed in altre piante prospettive della fine del sec. XV (prospettiva di Mantova, cassone nella Galleria Staedel a Francoforte, ecc.). Mi par quindi molto probabile, che il Dosio, nell'ideare la sua pianta, abbia avuto dinanzi agli occhi una di queste vedute più antiche; e si noti che vedute di questo tipo debbono essere state assai conosciute e diffuse fra gli artisti fiorentini del quattrocento e cinquecento (1).

Quella pianta però ha servito al Dosio soltanto per il concetto generale della sua propria: in questa poi sono infinite aggiunte e rettificazioni, sopratutto nella parte concernente la città moderna, la quale nelle piante più antiche è più o meno negletta. La rappresentazione della città moderna nel Campo Marzio è interamente opera del Dosio; essa però è abbastanza sommaria, di modo che appena le strade principali si riconoscono. Nè vi è traccia che il Dosio abbia conosciuto e messo in contribuzione, come molti dei suoi contemporanei, la grande pianta di Leonardo Bufalini pubblicata nel 1551.

Il millesimo segnato nella tabella dedicatoria, 1. gennaio 1561, al primo aspetto porterebbe a pensare, che il Dosio abbia eseguito il suo disegno nel 1560. Però, come ha notato già il Rocchi, alcuni particolari contradicono a questa data. Intorno a Castel S. Angelo si vede effigiata la fortificazione provvisoria imbastita con terra e fascine da Camillo Orsini, ma completamente portata via dalla grande alluvione del Tevere nel settembre del 1557. Il Ponte di S. Maria è rappresentato come intero, mentre anch'esso fu distrutto per la maggior parte dalla medesima piena del Tevere, e ricostruito soltanto quindici anni più tardi per opera di Gregorio XIII. Se queste osservazioni ci riportano ad un tempo anteriore al 1557, vi è un particolare caratteristico, che ci conduce ancora qualche anno indietro. Nel primo piano del disegno Dosiano si vede effigiato con abbastanza fedeltà il Casino di Giulio III sulla Via Flaminia. Si scorge la fontana eretta dal medesimo papa sull'angolo della Via Flaminia e della Via dell'Arco Oscuro, il viale coperto che conduce dalla Via Flaminia al Tevere, e la scala di approdo che scende nel fiume. Dall'altra parte del Tevere è rappresentato, con molti dettagli, il corteo del papa, che viene portato in lettiga, accompagnato da cardinali e prelati e scortato da guardie ed alabardieri. Questo spettacolo, veduto tante volte durante il regno di Giulio III, cessò sotto il suo successore

(1) V. ciò che ho esposto presso EHRLE, *La pianta del Bufalini*, p. 60 sg., e nelle *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* vol. I, pagina 211 sg.

Paolo IV; mi pare quindi molto probabile, che il Dosio abbia cominciato la sua pianta già sotto il pontificato di Giulio III, cioè nel 1555 o poco prima.

Con questo si spiega anche la frase usata dall'editore Faleti: *expressi iamdudum Urbem Romam* ecc. Il disegno del Dosio, e forse anche l'incisione in rame, sono state fatte parecchi anni prima del 1561, ma rimaste inedite per ragioni a noi sconosciute.

Quello che nella pianta del Dosio merita lode speciale, è la rappresentazione dei monumenti antichi, ai quali la sua attenzione era particolarmente rivolta. Egli con ciò si rivela già come futuro autore dell'opera della quale abbiamo a ragionare in secondo luogo, vale a dire le *Aedificiorum Romanorum Reliquiae.*

II. Le vedute romane del Dosio.

Nel 1569, l'editore romano Giambattista de' Cavalieri pubblicò una serie d'incisioni in rame col seguente titolo: *Cosmo Medici / duci / Florentinor. et Senens. / Urbis Romae aedificiorum illustrium quae / supersunt reliquiae summa cum dili/gentia a Ioanne Antonio Dosio stilo / ferreo ut hodie cernuntur descri/ptae et a Jo. Baptista de Cavaleriis / aeneis tabulis incisis representatae. / MDLXIX Kal. Mai.* Sono cinquanta tavole di forma oblunga (cm. 23 × 17), rappresentanti i principali templi, teatri, anfiteatri, colonne, obelischi ed altri monumenti, i quali nell'insieme corrispondono a ciò che il medio evo soleva chiamare le Maraviglie della città di Roma. Non erano mancate anche negli anni precedenti imagini di tali monumenti: ed in ispecie gli editori Barlacchi, Salamanca, Lafreri avevano dato al pubblico numerosi fogli con illustrazioni del Colosseo, del Pantheon, dei Circhi, dei Teatri ecc., fogli che poi, riuniti con altri, hanno formato la nota collezione detta *Speculum Romanae Magnificentiae.* Ivi però gli edifizj antichi non sono quasi mai rappresentati nello stato che avevano nel Cinquecento, con le aggiunte medievali e con le molteplici lesioni cagionate dal tempo e dalla mano dell'uomo: ma invece ricostruiti come, secondo il pensiero degli artisti, dovevano essere stati nel maggior splendore dell'epoca classica; e naturalmente questi tentativi di ricostruzione peccano spesso di gravi inesatezze o di aggiunte arbitrarie.

Fuori dell'Italia, libri con semplici vedute delle rovine di Roma erano stati dati alla luce già prima del 1569. Si debbono menzionare specialmente le due raccolte di Girolamo Cock pubblicate ad Anversa: la prima (*Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri delineationem affabre designata;* 26 fogli) nel 1561, la seconda (*Operum antiquorum romanorum reliquiae*; 21 fogli) nel 1562. La prima raccolta del Cock incontrò tale favore, che ne furono divulgate poco dopo due edizioni che si possono dire contraffazioni, l'una in Italia (da Giambattista Pittoni, Venezia

1561) l'altra in Francia (da J. A. Ducerceau, circa il 1555). Ma in Italia l'opera del Dosio inizia la schiera importante e sempre crescente delle raccolte di vedute di Roma.

L'elogio di *summa diligentia* che l'editore sul titolo dell'opera attribuisce all'artista si può dire ben meritato, specialmente se prendiamo in considerazione non le stampe del Cavalieri, ma piuttosto i disegni originali del Dosio. Questi originali, come è ben noto, sono conservati nella raccolta degli Uffizj a Firenze, ove si trovano riuniti in una cartella,

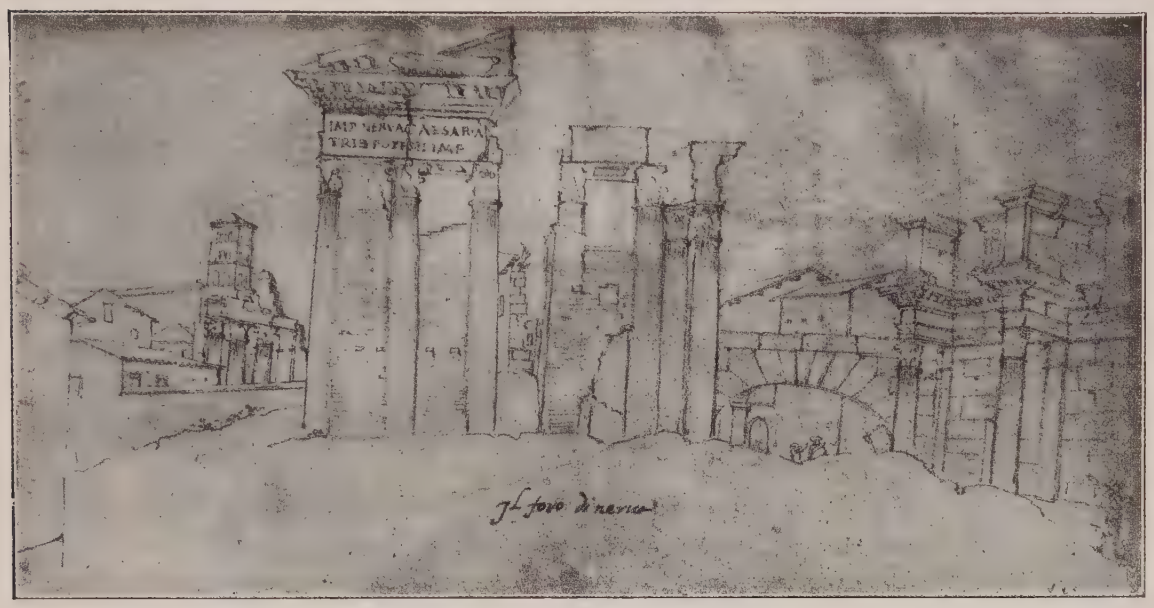
che porta il titolo (scritto nel sec. XVIII o nel principio del XIX): *Vedute degli antichi Edifizj di Roma, disegnate da Gio. Antonio Dosio, dipoi incise da Gio. Batt. de' Cavalieri l'anno 1569.* Gli ottantadue fogli riuniti in questa cartella portano i numeri moderni 2502 a 2583.

Sarebbe però un grave errore di considerare tutta questa serie di disegni degli Uffizj come omogenea (1): in essa si scorgono chiaramente le mani di parecchi artisti. Nè è vero

(1) Il Sig. P. G. Huebner (*Monatshefte für Kunstwissenschaft,* p. 361) parla di « *achtzig Blätter, die untereinander stilistisch vollkommen übereinstimmen, und desshalb ungefähr gleichzeitig von einem und demselben Künstler ausgeführt sein müssen* »: invece le differenze sono tante e talmente manifeste, che anche un principiante non dovrebbe disconoscerle.

che vi si trovino esclusivamente disegni che hanno servito per l'opera stampata del Dosio; anzi nella serie degli Uffizj non pochi disegni non hanno nulla da fare con la pubblicazione. Prescindendo per ora da questi ultimi, vogliamo esaminare in primo luogo quei disegni che stanno in manifesta relazione con i cinquanta rami pubblicati dal Cavalieri nel 1569.

Anche fra questi dobbiamo distinguere due categorie. Vi sono molti disegni che hanno servito addirittura da modelli per l'incisore. Essi corrispondono esattamente alle dimensioni del libro pubblicato; sono eseguiti per la maggior parte a penna e macchiati al bistro,



con linee preparatorie al lapis rosso (1). Molti di essi poi mostrano tracce visibilissime di essere state una volta calcate: le linee dritte principali, in senso orizzontale e verticale, sono ritracciate con una punta di metallo o di legno con tanta forza, che la carta è spesso perforata: fatto che si riconosce finanche sui facsimili fotografici, e che ha portato alla necessità d'incollare quasi tutti i fogli di questa categoria in carta moderna. Ne diamo un saggio riproducendo a pag. 8 il foglio Uffizî 2514 con le rovine del Foro di Nerva. La

(1) Non si può ammettere, come volle lo Huebner, l. c., che fra i primi abbozzi a matita nera o rossa ed i disegni a penna sia corso un tempo considerevole (« *die Originalskizzen waren mit Bleistift oder Rötel ausgeführt, und wurden später mehr oder weniger roh mit Tinte nachgezogen* »): chi ha una conoscenza, anche mediocre della tecnica dei disegnatori del Cinquecento, sa che gli artisti spesso si servivano della matita rossa per le linee preparatorie di disegni da eseguirsi a penna. Nè vale la pena di occuparsi dell'argomento abbastanza ingenuo dell'inchiostro bruno (« *braune Tinte* ») che lo Huebner ritiene per un caratteristico dell'artista, e prende anche come punto di partenza per ragionamenti cronologici, mentre l'inchiostro adibito dal Dosio non differisce punto da quello adoprato da moltissimi artisti contemporanei.

serie dei disegni preparatorî conservata nella suddetta cartella è lontana dall'essere completa, come apparirà dallo specchio a p. 12 sg.: uno dei disegni che ivi mancano, si trova nella raccolta degli Uffizî, vale a dire il foglio 3995 rappresentante l'arco di Tito (v. più sotto p. 14), gli altri sembrano perduti.

Questi disegni preparatorii alla stampa si debbono ritenere della mano del Dosio stesso, oppure di un altro artista, che probabilmente sarebbe il Cavalieri? A me pare più probabile la seconda ipotesi, e traggo argomento dai fogli relativi all'« Arco di Portogallo ». Il rame pubblicato (tav. 28) ha un difetto curioso: vi è tralasciata affatto la colonna laterale a destra dell'ingresso, la quale però è stata sempre visibile. Nel disegno originale del Dosio (Uffizj 2528: riprodotto presso Bartoli, *Cento vedute* tav. 43), la colonna è indicata, ma soltanto con poche e deboli linee. Ora se il Dosio stesso avesse eseguito la copia per l'incisione (che disgraziamente in questo caso non ci è conservata), difficilmente avrebbe sbagliato in un particolare così caratteristico: invece l'errore facilmente si spiega, se la copia preparatoria per l'incisione fu eseguita dalla mano di un altro.

Mentre le copie preparatorie corrispondono alle tavole pubblicate in tutte le grandi linee, vi sono differenze notevoli negli accessorî. In molti casi, le figurine aggiunte sui rami vi mancano affatto, o sono diversi; raramente concordano in maniera così perfetta come sulla veduta dell'Isola Tiberina (ed. tav. 18: il disegno originale Uff. 2517 è riprodotto dall'Egger, *Römische Veduten* I tav. 61). Che queste modificazioni non sempre sono dovute all'incisore, ce lo dimostra la veduta del Foro di Nerva: sulla tavola ed. 15 si trova indicata, nel davanti, una base con iscrizione latina, che non si vede sullo schizzo originale Uff. 2583 (v. pag. 9) nè sulla copia preparatoria 2514 (v. pag. 8). Ora questa iscrizione (CIL. X, 5871) ha niente da fare nè con il Foro di Nerva nè con Roma, ma fu copiata dal Dosio a Ferentino circa il 1565 (v. sopra p. 3), e senza dubbio fu l'artista stesso che la inserì nella veduta romana.

Veniamo ora agli schizzi originali, dai quali sono copiati i disegni preparatorî per la stampa. Questi schizzi, che superano di gran lunga le tavole incise per bellezza artistica e per accuratezza nei particolari (si confronti la figura a p. 8 con l'altra, assai ridotta di misura p. 9), sono di mano del Dosio tranne pochi, che si riconoscono come opere di altri artisti. Il gruppo che più nettamente si distingue (n. 2519, 2541, 2542, 2544, 2576) è di un artista francese, il quale ha disegnato con predilezione le rovine delle Terme antiche. I disegni eseguiti a penna, con larghi ombreggiamenti a linee incrociate, differiscono in modo assai caratteristico dalla maniera del Dosio. L'autore ha pure apposto in alcuni fogli postille in francese, come « *palais maior* » e « *Palais Antoinin* », alle quali il Dosio ha aggiunto di pugno suo altre in italiano. Questi disegni furono attribuiti al Dupérac dal ch von Fabriczy (*Libro di schizzi di un pittore olandese nel Museo di Stuttgart* p. 15 = Archivio storico dell'arte VI, 1893, p. 114); ed il Ferri ha fatto cenno a quest'attribuzione nelle postille apposte ai fogli degli Uffizj.

Diverso è il caso del foglio 2543 (veduta delle Terme di Caracalla), che concorda così perfettamente con una incisione di Girolamo Cock (nella raccolta del 1562: *Operum antiquorum reliquiae*) che bisogna supporre o che ambedue derivino da un medesimo originale, oppure che il disegno Uff. 2543 sia una copia diretta dell'incisione del Cock. Io sono più disposto ad accettare quest'ultima ipotesi, perchè anche in altri casi le tavole della raccolta Dosiana dipendono da rami pubblicati, cioè da fogli dello *Speculum Romanae Magnificentiae*. Questo è chiarissimo per le figure rappresentanti il Pantheon (tav. 7), il Battistero lateranense (tav. 11) ed il Castel Sant'Angelo (tav. 48): quest'ultimo è preso da un foglio assai raro, che nell'edizione originale porta lo scritto: *Pius IIII pont. max. / D. Angeli arcem urbemque Leoninam / novis moenibus munire coepit / anno salutis MDLX / pont. sui anno I. / Excudebat Romae B(artolomeus) F(aletus) MDLXIIII.* (in altre copie, p. es. in quella riprodotta presso Borgatti tav. 18 fig. 33, questo titolo è cancellato), ma anche in altre tavole sembra che il Dosio abbia aggiunto qualche particolare dalle incisioni dello *Speculum* (v. a tav. 22).

Merita di essere considerata infine la tavola 5, i propilei del Portico di Ottavia, che pure si distingue dalle altre, perchè rappresenta soltanto le parti antiche del monumento senza le molte ed ingombranti aggiunte medievali (si confrontino le belle vedute di Marten van Heemskerk, cod. Berolin I fol. 32 e di Jan Miel nell'Albertina di Vienna n. 8588, pubbl. dall'Egger, *Römische Veduten* tav. 52). Fra i disegni fiorentini si trova soltanto la copia preparatoria per la stampa; ma siamo anche in grado d'indicare l'originale dal quale dipende il Dosio. È questo nient'altro che il bel disegno di Giuliano da Sangallo cod. Barb. fol. 35v.: una copia di questo, con le postille autografe del Dosio, si trova nel Kunstgewerbe-Museum di Berlino (cod. Destailleur 3268 fol. 28) e fu pubblicato da me nell'edizione del Libro di Giuliano da Sangallo pag. 52 fig. 56 (v. più sotto p. 67).

Ora propongo un quadro analitico della raccolta Dosiana nel quale ho citato per quanto possibile i facsimili dei singoli fogli, specialmente quelli nelle recenti opere del Bartoli (*Cento vedute di Roma*, Firenze 1911) e dell'Egger (*Römische Veduten*, I *Band*, Wien 1912). Ho citato oltre ai disegni che hanno servito direttamente per la raccolta del Cavalieri, anche alcuni altri che rappresentano gli stessi soggetti, ma presi da un punto di vista poco differente. Tali disegni sono conservati in parte negli Uffizj stessi, parte in altre collezioni, specialmente nella Biblioteca Reale a Windsor Castle. Questi ultimi sono inseriti sui primi sette fogli del volume segnato A, 17 che porta il titolo: *Ancient Roman Architecture* (v. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* p. 720 n. XXVI), e del quale ragioneremo in appresso (v. pag. 69 sg.). Finalmente ho citato anche le incisioni in legno pubblicate nelle Antichità di Roma del Gamucci, le quali sono d'importanza per la cronologia dei disegni (v. p. 16 sg.): le pagine sono quelle della prima edizione (Venezia 1565, 4°).

N. d'ordine	SOGGETTO	Disegni preparatori per la stampa	Originali		Altri disegni Dosiani dei medesimi soggetti	*Osservazioni*
			del Dosio	di altri artisti		
1	Titolo dell'opera	—	—	—	—	Fra gli ornamenti si riconoscono due figure di « Province » di Piazza di Pietra, ed i due telamoni egiziani già nel vescovado di Tivoli.
2	Il « Giano quadrifronte » del Foro Boario	Uff. 2503	Uff. 2502 (Bartoli tav. XXVII)	—	—	Gamucci p. 73.
3	Il tempio tondo presso Ponte Rotto (« Templum Vestae »)	Uff. 2504 (Bartoli tav. LXI)	Uff. 2505	—	—	2505: matita con lavature.
4	Tempio pseudoperittero presso Ponte Rotto (« T. Fortunae Virilis »)	Uff. 2506	Uff. 2530 v.	—	Windsor 10790	2506: a contorni, più in piccolo.
5	Portico di Ottavia (« Jani templum sive Mercurii »)	Uff. 2507	—	da Giuliano da Sangallo Barb. f. 35 (cf. p. 11).	—	Gamucci p. 141.
6	Le tre colonne del tempio dei Castori (« T. Veneris Genetricis »)	Uff. 2508	—	—	Uff. 2572 (Bartoli tavola VI; P.G. Huebner fig. 8); Windsor 10786	2572: dal « Libro »; v. più sotto c. V. Gamucci p. 30
7	Il Pantheon	Uff. 2509	—	« Panthei exterior et interior pars, Antonii Lafreri formis MDLIII. »	—	2509: con rete a quadrati.
8	La basilica di Costantino (« Templum Pacis »)	—	Uff. 2510	—	—	2510: matita rossa. Gamucci p. 37.
9	S. Costanza (« Templum Bacchi »)	Uff. 2511	Uff. 2578	—	—	2578: matita rossa. 2511: a rovescio, con rete a quadrati. Originariamente incollato sul rovescio del foglio Uffizi 14796 ove ancora sta scritto dal pugno del Dosio: « Vestigie del Tempio di Bacco fuor di Porta S. Agnese, oggi si dice P. Pia in alta semita ». V. più sotto p. 19.

N. d'ordine	SOGGETTO	Disegni preparatori per la stampa	Originali		Altri disegni Dosiani dei medesimi soggetti	*Osservazioni*
			del Dosio	di altri artisti		
10	Il «Frontispizio di Nerone» (« Templum Solis Aureliani »)	Uff. 2512	—	—	—	Gamucci p. 123.
11	Il Battistero Lateranense (« Templum olim Fortunae »)	—	—	Incisione nello Speculum Rom. Magnif.	—	Copiato a contrapposto.
12	Il Tempio di Faustina (S. Lorenzo in Miranda)	—	—	—	—	Gamucci p. 28.
13	Il Foro di Nerva (« Pars Fori Traiani »)	Uff. 2513	Uff. 2583 v.	—	—	—
14	Le Colonnacce (« Pars alia eiusdem Fori Traiani »)	—	—	—	Windsor 10791	—
15	Il Tempio di Minerva sul Foro di Nerva (« pars alia eiusdem Fori Traiani »)	Uff. 2514	Uff. 2583 r.	—	Windsor 10787	Gamucci p. 52.
16	Il Tempio di Marte Ultore e l'arco dei Pantani (« pars alia eiusdem Fori Traiani »)	—	Uff. 2515 (Bartoli t. XXXVII)	—	—	Gamucci p. 53.
17	L'Hadrianeum in Piazza di Pietra (« Porticus Antonini Pii »)	Uff. 2516	—	—	—	Gamucci p. 156.
18	L'Isola Tiberina	—	Uff. 2517 (Eggertav. 61)	—	—	Gamucci p. 180.
19	Sostruzioni presso S. Gio. e Paolo (« Curia Hostilia »)	Uff. 2518	—	—	Windsor 10828	2518: a contrapposto.
20	Rovine del Palatino	—	—	Uff. 2519	—	2519: dell'Anonimo francese (« Palais maior — Parte di Palazzo maggiore »)
21	I templi di Saturno e Vespasiano	—	Uff. 2520	—	—	—
22	L'arco di Settimio Severo	—	Uff. 2521	—	Uff. 2567 (Bartoli tav. VII); Windsor 10781	2567 dal « Libro »; segnato LIII; ripr. dal Gamucci p. 22. Nell' edizione il disegno è completato sino in fondo delle basi, ed è aggiunta l'iscrizione presa, come sembra dallo Speculum.

N. d'ordine	SOGGETTO	Disegni preparatori per la stampa	Originali		Altri disegni Dosiani dei medesimi soggetti	*Osservazioni*
			del Dosio	di altri artisti		
23	Il Foro Romano veduto dal Campidoglio (« Via Sacra »)	Uff. 2522	Uff. 2523	—	—	2523: con rete a quadrati. Gamucci p. 20.
24	Il Settizonio	Uff. 2525 (Huelsen Berl. Winck. Progr. 1888 tav. II)	Uff. 2524	—	Windsor 10792. Uff. 1774 (?)	2524: dal « Libro » (v. sotto c. V). Windsor 10792 corrisponde ad Uff. 2525. Gamucci p. 82.
25	I « Trofei di Mario »	—	—	Uff. 2526 (anonimo Francese)	—	—
26	Porta Maggiore	Uff. 2527	—	—	Windsor 10784. Uffizi 2030	Gamucci p. 96.
27	L'Arco di Tito	Uff. 3995	—	—	Windsor 10785	Gamucci p. 41.
28	L'Arco di Portogallo	—	Uff. 2528 (Bartoli tav. XLIII)	—	Windsor 10783	Gamucci p. 151.
29	L'Arco degli argentarii	Uff. 2529	Uff. 2530	—	Windsor 10782	Gamucci p. 72.
30	L'Arco di Costantino	—	—	—	Uff. 2531 (Bartoli tav. XV); Windsor 10780	—
31	Il Teatro di Marcello	—	Uff. 2532 (Bartoli tav. LVI; Egger tavola 54)	—	Cod. Berolin n. 191; Windsor 10789	Gamucci p. 67 (V. sotto p. 17).
32	L'Anfiteatro Castrense (« Statilii Tauri amphitheatrum »)	Uff. 2533 (Bartoli tav. LXX)	—	—	—	—
33	Il Colosseo	—	—	—	Uff. 2534	2534 a matita.
34	L'Obelisco Vaticano	Uff. 2535 (Ferri Rassegna d'Arte IV, 1904 p. 93; Egger tav. 39)	Uff. 2536 (Bartoli tav. XC)	—	—	Una copia di 2536 attribuita a G. B. Naldini è Uff. 7516. Gamucci p. 195.
35	La Colonna Traiana	Uff. 2537 (Bartoli tav. XXXIX)	—	—	—	Gamucci p. 55.
36	La Colonna Antonina	Uff. 2538	Uff. 2539 (Bartoli tav. XLV)	—	—	—

N. d'ordine	SOGGETTO	Disegni preparatori per la stampa	Originali		Altri disegni Dosiani dei medesimi soggetti	*Osservazioni*
			del Dosio	di altri artisti		
37	L'esedra del Foro Traiano (« Thermae lateritiae Pauli Aemilii »)	Uff. 2540	Uff. 2565 (Bartoli tav. XLI)	—	Uff. 2579v; Windsor 10788 (Boni Not. d. sc. 1907, 417.	Uff. 2565 dal « Libro » (v. c. V).
38	Terme di Caracalla (La Piscina, veduta verso nord).	—	—	Uff. 2541	—	2541 dell'Anonimo francese (« Palais Antoinin »).
39	Altra veduta c. s. (Gli « Apodyteria »)	—	—	Uff. 2542	—	2542 dell'Anonimo francese (c. s.).
40	Altra veduta c. s.	—	—	Uff. 2543	—	2543 copiato da una incisione del Cock; v. p. 10.
41	Altra veduta delle Terme di Caracalla	—	—	—	—	—
42	Altra veduta delle Terme di Caracalla (Prospett. dal Calidario fino alla Piscina)	—	—	Uff. 2544	Uff. 2563 (Bartoli tav. LXVI)	2544 dell'Anonimo Francese (« Palais Antoinin — Terme Antonine »).
43	Terme di Diocleziano (spaccato longitudinale della sala centrale).	Uff. 2545 (C. Ricci, Boll.d'arte 1909, 366)	Uff. 2546	—	—	2546 matita a penna, con lavature e poche misure.
44	Esedra ed edifizio centrale (vedute da occidente delle Terme Diocleziane).	—	Uff. 2547 (Bartoli t. LXXVII)	—	—	Gamucci p. 115.
45	Altra parte delle Terme Diocleziane, col primo ingresso di S. Maria degli Angeli.	—	—	Uff. 2576	—	2576 dell'Anonimo francese (« Terme a S. Maria degli Angeli — Therme Diocletiane »).
46	Veduta per traverso della sala centrale delle Terme Diocleziane.	—	Uff. 2549 (C. Ricci, Boll.d'Arte 1909, 365)	—	—	2549 inciso a contrapposto.
47	La piramide di Caio Cestio	—	Uff. 2550	—	—	2550 a matita rossa. Gamucci p. 87.
48	Il Castel S. Angelo	—	—	Incisione nello Spec. Rom. M.	—	V. sopra p. 11.
49	Il Circo di Massenzio (« Circo di Caracalla »)	—	Uff. 2551	—	—	—
50	Il sepolcro di Cecilia Metella	—	Uff. 2552	—	—	2552 a matita.

Ora vediamo in quale epoca siano eseguiti i disegni sopra annoverati. Che i disegni preparatorî siano tracciati immediatamente prima dell'edizione, mentre gli schizzi originali qualche volta possono essere più antichi, è probabile per sè; e vi si trova almeno un esempio certo, ove il disegno preparatorio, per certe modificazioni, si dimostra posteriore di qualche anno allo schizzo originale. È questo il foglio rappresentante l'Obelisco Vaticano ed il lato meridionale della Basilica di San Pietro. Mentre sullo schizzo originale Uff. 2536 (v. il facsimile presso Bartoli, tav. XC) la costruzione del tamburo e della cupola è appena incominciata, sulla copia preparatoria Uff. 2535 (Egger tav. 39) e sulla tavola pubblicata, n. 34, le colonne con la trabeazione appaiono ultimate. Questi progressi della costruzione sono fatti (v. Egger, tav. 37-41, testo p. 31-32) tra il 1565 ed il 1570 (1): quindi la copia preparatoria apparterrà alla fine del decennio 1560-70, lo schizzo originale alla metà del medesimo decennio.

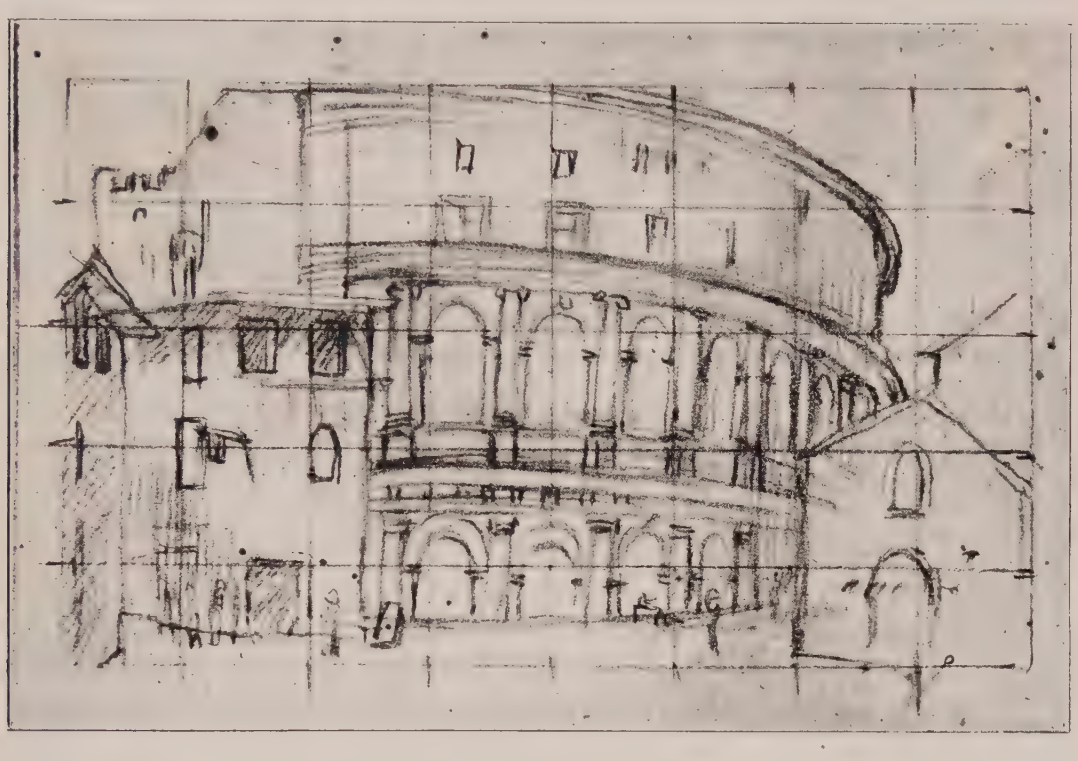
In altri casi, il testo aggiunto nell'edizione accenna a cambiamenti fatti negli edifizj, mentre i disegni ne rappresentano uno stato anteriore. Così sui fogli rappresentanti le Terme Diocleziane il Dosio menziona nell'edizione (tav. 43-46) la chiesa di S. Maria degli Angeli recentemente costruita, mentre nei disegni non vi è traccia dei grandiosi lavori di Michelangelo (1562-1565): anche questi schizzi debbono quindi attribuirsi agli anni poco posteriori al 1560. Che la medesima data valga per un gran numero dei disegni originali del Dosio, si può dedurre da un fatto finora sfuggito a coloro che si sono occupati del Dosio e delle raccolte di vedute romane del Cinquecento in generale.

Nel 1565, l'editore Varisco a Venezia pubblicò i « Libri quattro dell'Antichità della città di Roma, raccolte sotto brevità da diversi antichi e moderni scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano, con nuovo ordine fedelmente descritte, et rappresentate con bellissime figure, nel modo che quelle a' tempi nostri si ritrovano ». Queste « bellissime figure » sono piccole incisioni in legno, le quali sebbene non siano di gran valore artistico, hanno infatti il merito di rappresentare lo stato attuale dei monumenti. Ora, il Gamucci stesso, secondo le poche e scarse notizie che abbiamo su lui (Coppi, *Annali di San Gimignano* p. 205), sembra essere stato più geometra (ed astrologo) che artista; e l'editore Varisco nella sua prefazione non asserisce nemmeno ch'egli stesso abbia eseguito le illustrazioni del suo libro, ma soltanto che lo abbia « per maggior soddisfattione del lettore et chiarezza dell'opera ornato di disegni che rappresentano il vero ritratto delle antichità Romane ». Ma egli è stato in rapporti amichevoli col suo compatriota Dosio; ne fa fede il passo spesso citato (pag. 55) ove il Gamucci, menzionando lo scavo della *Forma Urbis Romae*, fa l'elogio del Dosio « giovane virtuoso, architetto ed antiquario di non poca espettazione ».

(1) Il ch.mo Thode (*Michelangelo*, vol. IV = *Kritische Untersuchungen*, II, pag. 171, nr. 5) ha voluto attribuire questo disegno del Dosio al 1555 incirca, ma non vi adduce ragioni convincenti. Io sono piuttosto dell'avviso dell' Egger, che lo crede posteriore al 1560.

È agevole dunque la congettura, che l'autore delle illustrazioni sia il Dosio, il quale avrebbe messi i suoi disegni alla disposizione del Gamucci: e questa congettura riceve conferma dal confronto dei fogli negli Uffizj con le illustrazioni pubblicate nel 1565. Non soltanto i monumenti sono rappresentati dai medesimi punti di vista, con particolari caratteristici, ma concordano qualche volta finanche le piccole figurine aggiunte con solo scopo artistico.

Una prova manifesta viene finalmente fornita da un disegno conservato nel Codex Berolinensis (fol. 86, n. 191), che riproduciamo qui sopra in grandezza naturale. È una veduta del Teatro di Marcello, corrispondente alla incisione presso il Gamucci, p. 67, non



soltanto in tutti i particolari, ma finanche nella grandezza. Sul disegno Berlinese è tracciato un reticolato con cinque divisioni per alto, otto per largo: il medesimo è disegnato con divisioni uguali, sul disegno Uff. 2532 (Bartoli, tav. LVI; Egger, tav. 54). Non può esservi dubbio che il piccolo disegno berlinese sia stato ridotto da quello più grande negli Uffizj, con lo scopo di servire da modello per l'incisore in legno che faceva le illustrazioni per il libro del Gamucci. Un reticolato diviso nel medesimo modo si vede anche sullo schizzo del Foro Romano Uff. 2523 = Gamucci, p. 20, ma per questo non è conservata la copia rimpiccolita.

Per conseguenza si debbono ritenere anteriori all'anno 1565 i seguenti disegni originali del Dosio (1):

Uffizj	2502.	Giano quadrifronte	= Gamucci	pag.	73
»	2510.	Basilica di Costantino	»	»	37
»	2515.	T. di Marte Ultore	»	»	53
»	2517.	Isola Tiberina	»	»	180
»	2523.	Foro Romano	»	»	20
»	2524.	Settizonio	»	»	82
»	2528.	Arco di Portogallo	»	»	151
»	2530.	Arco degli argentarii	»	»	72
»	2532.	Teatro di Marcello	»	»	67
»	2536.	Obelisco Vaticano	»	»	195
»	2547.	Terme di Diocleziano	»	»	115
»	2550.	Piramide di Cestio	»	»	87
»	2583.	T. di Minerva	»	»	52.

I suddetti disegni si trovano tutti pubblicati nella raccolta del Cavalieri del 1569; oltracciò tre incisioni nel libro del Gamucci dipendono da originali del Dosio tuttora conservati negli Uffizj, ma non riprodotti dal Cavalieri; e sono:

Uffizj	2579.	Sala centrale delle Terme Diocleziane	= Gamucci	pag.	114
»	2567.	Arco di Severo	»	»	22
»	2572.	T. dei Castori	»	»	30.

Il primo di questi disegni (pubblicato in facsimile dal ch. Corrado Ricci nel Bollettino d'Arte, 1911, p. 364) è in parte prospettivo, mentre nel davanti è in pianta, perfettamente come l'incisione presso il Gamucci; sul disegno 2572 (cf. Bartoli, tav. VI; P. G. Huebner fig. 8) si trovano tali quali le due figurine di una vecchiarella curva e di un giovane che porta una cesta ed un bastone a tracolla; ed anche per l'Arco di Severo basta confrontare il facsimile presso Bartoli, tav. VII coll'incisione in legno, per convincersi della perfetta somiglianza che esiste fra ambedue. Mi diventa quindi probabile che

(1) Inoltre in quattro casi abbiamo non gli schizzi originali del Dosio, ma soltanto i disegni preparatorî per le stampe nella raccolta Cavalieri, che concordano perfettamente con le incisioni presso il Gamucci, cioè: Uffizj 2512 = Gamucci p. 123 (Frontispizio di Nerone); Uff. 2516 = Gamucci p. 156 (Hadrianeum in Piazza di Pietra); Uff. 2537 = Gamucci p. 15 (Colonna Traiana); Uff. 3995 = Gamucci p. 41 (Arco di Tito).

anche le illustrazioni del libro del Gamucci finora non menzionate (1), dipendano, con poche eccezioni, da disegni originali del Dosio.

Ritorniamo ora ai disegni dosiani pubblicati dal Cavalieri, ma che non trovano riscontro nel libro del Gamucci. L'indicazione scritta sul n. 2578: « *S. Costanza fuori di Porta Pia* » ci porterebbe a qualche anno dopo il 1561, se fosse certo che la scrittura ed il disegno siano del medesimo tempo. I fogli relativi alle Terme Diocleziane (2546-2549) sono anteriori al 1565, come fu esposto già più sopra (p. 16). Sul n. 2520, accanto al tempio di Vespasiano, si vede l'abside mezza rovinata della chiesa dei Ss. Sergio e Bacco, demolita fra il 1559 e 1565 (Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, p. 400). Con questi dati rimaniamo sempre nella prima metà del decennio 1560-1570. Potremo quindi attribuire al medesimo spazio di tempo anche quei pochi disegni che non ci dànno nessun indizio cronologico (2505, 2521, 2569, 2565); e con abbastanza fiducia si può anche asserire che nessun disegno deve essere certamente anteriore al 1560 (2).

I disegni finora non menzionati della serie Uffizi 2502–2583, cioè quelli che non hanno servito nè per la pubblicazione del Cavalieri nè per quella del Gamucci, sono d'indole assai diversa. Prescindendo da alcuni, che sono inseriti fra le vedute romane soltanto

(1) Sono i seguenti: p. 18 Campidoglio; p. 44 Arco di Costantino; p. 48 Anfiteatro Flavio; p. 125 Bagni di Paolo Emilio; p. 155 Colonna Antonina; p. 161-163 Rotonda; p. 176-177 Tempietto del Bramante presso S. Pietro in Montorio; p. 181 Isola di S. Bartolommeo; p. 187 Castel S. Angelo. Vi sono inoltre le due piante del Templum Pacis p. 36 e dei Trofei di Mario p. 101.

(2) Il Bartoli attribuisce il disegno 2504, al quale il Dosio ha aggiunto il titolo: *Tempio di Vesta dove si dice alle Carrozze,* ad un tempo anteriore al 1560, perchè la chiesa di S. Stefano alle Carrozze avrebbe cambiato titolo nel 1560 e fosse chiamata allora S. Maria del Sole. Ma tale asserzione, sebbene si trovi in quasi tutti i libri moderni di topografia romana che parlano del tempio tondo, è inesatta: il nome di S. Stefano, come si rileva da molte testimonianze, è rimasto alla chiesa fino al sec. XVIII. Il nome di S. Maria del Sole invece non viene messo in relazione col medesimo prima della fine del sec. XVII; soltanto per isbaglio autori moderni asseriscono che quel cambiamento di nome stia in relazione con un miracolo accaduto nel 1560 ad una pietosa matrona romana, Girolama Lentini (cf. NIBBY, *Roma moderna*, I, p. 483; ARMELLINI, *Chiese di Roma*², p. 611; DIEGO ANGELI, *Chiese di Roma*, 571 f., ecc.). Invece il PANCIROLI (*Tesori nascosti*, p. 58), dal quale il Nibby pare abbia copiato la sua notizia in modo non troppo esatto, dice espressamente che la chiesetta di S. Maria del Sole esistente al tempo suo fu fondata nella casa di Girolama Lentini (o Latini) presso Tor dei Specchi; ed il Martinelli la dice (1653) « paucis abhinc annis profanata ». Se la miracolosa imagine posseduta da quella matrona, e trasferita prima del 1568 nell'Oratorio del Crocefisso in S. Marcello (BRUTI, *Theatrum Romanae Urbis,* II, p. 382, presso ARMELLINI, *Chiese*² p. 611; cfr. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese*, II, p. 333, nn. 1027-1028), sia stata collocata più tardi nella chiesa presso il Ponte Rotto ed abbia dato occasione ad un altra denominazione della medesima, non lo posso decidere: nè voglio ricercare se per il cambiamento di nome sia stato d'influenza un' iscrizione monumentale posta nell' interno del tempio secondo il FORCELLA (*Iscriz.* XII, p. 311) già nell'epoca di Sisto IV. In ogni caso questo cambiamento deve essere accaduto cento anni più tardi di quello che generalmente si crede.

per isbaglio (n. 2566: edifizj probabilmente copiati da qualche affresco antico; 2581: parte di un fregio, forse di stucco), vi sono non pochi certamente della mano del Dosio che rappresentano rovine di edifizi antichi, cioè:

2548. Edifizio centrale delle Terme Diocleziane veduto da occidente (Bartoli, tav. LXXVIII).

2556. Il Monte Celio veduto dalla parte del Palatino (Bartoli, tav. XIX): dal « Libro » (v. più sotto cap. V); segnato LIX.

2558. Parte delle Terme di Caracalla (Bartoli, tav. LXVII); dal « Libro »: segnato LVIII.

2560v. Il Teatro di Marcello, veduto dal Campidoglio; dal « Libro ».

2561. Il Tempio di Venere e Roma (Bartoli, tav. XIV).

2564. Arcata del Colosseo con ín fondo il Tempio di Venere e Roma.

2571. Veduta del Colosseo; dal « Libro ».

2571v. Parte delle Terme Diocleziane.

2573. Lato occidentale delle Terme Diocleziane con l'esedra compresa negli Orti Bellaiani (Bartoli, tav. LXXVI).

2575. Rilievi architettonici delle membrature inferiori dell'Arco di Severo; l'annotazione di pugno del Dosio dice: « *Questo è il piedestallo sotto alle colonne del arco di Settimio Severo imp., oggi tutto ricoperto. Fu scoperto al tempo di papa Pio IV nel 1563, dal quale furono prese le misure, e ricoperto nel medesimo anno che impediva la strada che viene dal Campidoglio e va al Foro Romano* ». Riprodotto in piccolo da P. G. Huebner, fig. 11.

2582. Il Ponte Rotto: díseguo a matita rossa eseguito fra il 1555 ed il 1570. Facsimile presso R. Delbrueck, *Hellenistische Bauten in Latium*, I, p. 22.

Alcuni altri fogli sono bensì di mano del Dosio, ma raffigurano edifizj di Roma moderna, vale a dire:

2555. Il « *Paradisus S. Petri* », con la facciata della Basilica Costantiniana e la Pigna di Bronzo. Pubblicato secondo fotografia presso Ferri, Rassegna d'Arte, 1904, p. 92. Cfr. Huelsen, *Röm. Mitteilungen,* 1904, p. 89; Egger, tav. 24. Il disegno ha servito da modello per l'incisione del Cavalieri pubblicata nell'anno del Giubileo 1575.

2559. Il Cortile di Belvedere; dal « Libro », segnato LX. Facsimile presso P. G. Huebner, fig. 12; Egger, tav. 47; Th. Hofmann, *Raffael als Architekt,* IV, tav. X. La data del 1550 proposta dall'Hofmann non si può accettare.

2560. La Piazza del Campidoglio veduta dal lato dell'Aracoeli; dal « Libro ».

2580. Il Borgo Alessandrino. Facsimile presso Egger, tav. 16; Steinmann, *Sixtinische Kapelle,* II, p. 144.

Il foglio, di mano forse del Dosio:

2553. è copia del disegno Windsor 12101 rappresentante un Portico dorico « *a Piazza Montanara dalla banda del Campidoglio* ». V. più sotto p. 58.

Certamente non di mano del Dosio sono:

2554. Parte del « Palazzo di Severo » sul Palatino (matita).

2557. 2570. Rovine incerte.

2562. « *Palais maior* ». Parte delle rovine palatine; dell'Anonimo francese.

2569. Il Colosseo; brutta copia a matita dell'incisione ed. tav. 33.

Restano d'attribuzione dubbia:

2568. Parte del Coliseo.

2577. Parte delle Terme di Caracalla.

Le incisioni del Dosio, sebbene pregevoli per se, non hanno avuto nei secoli seguenti uguale diffusione come quelle di data poco posteriore del Dupérac. Fra le opere che ne hanno ricopiato una parte considerevole in piccolo, si possono notare le « Grandezze della città di Roma antiche et moderne, ad istanza di Giacomo Marcuccí » (1627). L'artista stesso nei suoi anni posteriori non è ritornato sul medesimo campo; invece egli, nel medesimo tempo con la raccolta delle vedute romane, si occupava di un altro lavoro anch'esso di genere nuovo, vale a dire un Album di monumenti di scultura e di epigrafia. Di questa impresa, rimasta inedita e finora affatto sconosciuta, avremo da occuparci nel capitolo seguente.

III. L'Album di epigrafi e scolture antiche.

Il Dosio, sebbene non fosse filologo o epigrafista, pare che abbia avuto una certa predilezione per le iscrizioni antiche. Quando, nel 1564, lavorò ad Amelia il monumento sepolcrale per il vescovo Farratini, egli « copiò tutte le iscrizioni antiche, dentro e fuori della città » (v. sopra p. 3); nell'anno seguente fece lo stesso a Ferentino, (v. sopra p. 3 e 10). E mentre stava occupato con la pubblicazione delle vedute di Roma, egli preparava un'altra opera, nella quale la materia epigrafica doveva occupare un largo spazio, cioè una raccolta di disegni di statue, di rilievi, di urne, sarcofaghi, altari e tavole quasi tutte con iscrizioni greche e romane. Rari sono fra essi i monumenti anepigrafi: la maggior parte, anche delle opere plastiche, sono corredate d'iscrizioni.

Una tale raccolta per quei tempi doveva riuscire non meno nuova che quella delle Vedute romane. Le imagini di monumenti epigrafici aggiunte alle *Epigrammata antiquæ Urbis* di Giacomo Mazochi (1521) erano quasi sempre arbitrarie; e lo stesso si può dire delle rozze incisioni in legno sparse in alcuni libri di topografia ed archeologia della prima metà del Cinquecento. Col progredire delle ricerche archeologiche e delle arti riproduttive, l'utilità o necessità di una buona pubblicazione archeologico-epigrafica diventò sempre più manifesta. Nel medesimo tempo col Dosio un altro artista dimorante a Roma, Stefano

Dupérac, preparava una tale raccolta: i suoi disegni nitidi e perfettamente preparati per la stampa sono contenuti in due bei volumi ora conservati nel Louvre e nella Biblioteca Nazionale a Parigi (1). Ma anche l'opera del Dupérac per ragioni a noi ignote rimase inedita: il primo libro di questo genere che vide la luce, furono le *Antiquitates Romanae* di Gian Giacomo Boissard, pubblicate a Francoforte nel 1597-1602 secondo disegni fatti dall'autore a Roma quasi mezzo secolo prima; i quattro tomi ove su quasi cinquecento tavole in rame è riprodotto un migliaio di monumenti antichi, sono stati di grande influenza sugli studi antiquarj dei secoli seguenti, influenza non sempre benefica, perchè l'autore ai monumenti genuini ha mescolato non pochi da lui inventatl.

L'opera del Dosio, sebbene di proporzioni assai più modeste, avrebbe avuto il vantaggio di contenere soltanto oggetti antichi veduti e disegnati dall'artista sui luoghi, vantaggio che avrebbe compensato anche in qualche riguardo la mancanza incontestabile di erudizione classica del medesimo. Forse quest'ultimo difetto sarà stata una delle ragioni perchè l'opera è rimasta inedita; gli avanzi preparati per la stampa oggi si trovano dispersi in due collezioni assai distanti, nella R. Biblioteca Marucelliana di Firenze, e nel Gabinetto delle stampe del R. Museo di Berlino.

La Biblioteca Marucelliana possiede quattordici fogli dell'opera del Dosio. Essi sono inseriti in un gran volume di stampe (nr. 100), composto probabilmente nel secolo XVIII, e contenente, oltre a numerosi disegni di antichità eseguiti a Roma verso la metà del detto secolo, molte incisioni in rame del Lafreri, del Ducerceau, del Giovannoli ecc. Nella numerazione moderna, i disegni del Dosio sono segnati 148-161 (2). I fogli berlinesi si trovano inseriti anch'essi in un Album fattizio del secolo XVIII, il cosidetto *Codex Berolinensis,* del quale ragioneremo appresso (c. V). Vi sono sette fogli interi, i quali non si trovano insieme, come quelli della Marucelliana, ma sparsi qua e la in tutto il volume.

I fogli suddetti sono tutti di un sesto uniforme, alti mm. 420, larghi 280 (3): la pub-

(1) Sui manoscritti del Dupérac ha dato importanti notizie il ch.mo P. Ehrle nella sua edizione della Pianta di Roma del 1577 (Roma 1908) p. 10 sg. Il volume della Biblioteca Nazionale (*Fonds français* 382) è descritto presso Paulin Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi,* vol. III (1840) p. 270-273. L'altro manoscritto più importante, il quale l'Ehrle credette perduto desumendo notizie su esso dall'Abecedario di P. I. Mariette (tom. II p. 133-135 dell'edizione di Chennevrères-Montaiglon, Parigi 1835) esiste tuttora nella Biblioteca del Museo del Louvre. Un inventario completo, corredato di piccole ma nitide riproduzioni ne fu dato dai Sigg. Guiffrey et Marcel nell'*Inventaire sommaire des desseins du Louvre* etc. vol. V (Parigi 1910) p. 60 sg. I fogli oggi portano i numeri d'inventario 26372 sg., che corrispondono nell'opera sullodata ai numeri d'ordine 3834 sg. Io ho potuto esaminare i due volumi nell'estate del 1909, e le mie ricerche furono in ogni modo facilitate dalla gentilezza delle Direzioni del Museo del Louvre e della Biblioteca Nazionale.

(2) V. la descrizione data dal ch. N. Ferri nel Bollettino d'Arte 1911 p. 287-309. Essendo il volume in sesto molto grande, i disegni dosiani vennero attaccati a due a due dimodochè riuscirono dei fogli grandi quanto quelli delle incisioni.

(3) Una volta (Maruc. f. 148) il foglio è allungato mediante una piccola scheda accollata a destra, per fare entrare il disegno del sarcofago di Aonia Paolina.

blicazione per la quale erano preparati avrebbe quindi formato un volume oblungo (Io chiamerò « *Album* » a cagione del suo sesto) simile a quello delle vedute del Dupérac (mm. 370 × 210, senza le margini). I fogli sono anche tutti della medesima carta; in alcuni (Marucell. f. 148, 149, 153; Berolin. 12) comparisce una marca di filigrana non comune: un uomo col martello alzato accanto all'incudine (Briquet nr. 7558). Questa carta, secondo il Briquet, probabilmente fu fabbricata nella città di Fabriano (la quale ha nello stemma il fabbro all'incudine), e si trova adoprata in documenti con la data del 1563 (Archivio di Fabriano), 1564 (Lucca), 1565-66 (Roma). Sopra ogni foglio sono disposti due, tre e più monumenti, segnati con una lettera di richiamo al testo comune, che sta generalmente in piè alla pagina. Questo testo, salvo poche eccezioni, non contiene altro che l'indicazione dei luoghi ove i monumenti erano conservati. Un particolare curioso e caratteristíco per l'erudizione dell'artista è ch'egli chiama tutte le iscrizioni sepolcrali (e qualche volta anche le votive o onorarie) « *un D(is) M(anibus)* ». La maniera dei disegni è perfettamente identica nei fogli Marucelliani e Berlinesi, come diventerà manifesto dai facsimili aggiunti (1).

I singoli fogli non hanno una numerazione antica, e siccome la silloge del Dosio non è ordinata nè secondo un principio topografico (come l'opera del Boissard), nè secondo l'argomento delle iscrizioni (come il Thesaurus del Gruter ed altri simili), non è per ora possibile di ristabilire l'ordine nel quale i fogli dovevano succedersi secondo l'intenzione dell'autore (2). Descriverò quindi prima i fogli Marucelliani, poi i Berlinesi secondo l'ordine che hanno attualmente nei rispettivi volumi. Le iscrizioni inedite, fra le quali è almeno una d'interesse storico, sono date per intero: invece non ho riputato necessario di gravare le pagine seguenti con le varianti di testi di semplici iscrizioni sepolcrali, i cui originali sono perduti, ma conosciuti da altri e spesso migliori apografi.

I disegni sono eseguiti quasi tutti (fa eccezione il sarcofago cristiano Maruc. f. 155 *b*) a semplici tratti, senza lavature. È visibile spesso il primo abbozzo a lapis oppure (Mar. fol. 152 *h*, 161 *a b c*) alla sanguigna. L'esecuzione è molto accurata, le modanature ed incorniciamenti delle epigrafi, urne, are, ecc. sono tracciate colla riga.

(1) Sono grato alla Direzione Generale di Antichità e Belle Arti per il gentile permesso di ripetere qui i facsimili aggiunti al sullodato articolo del Ferri. Le fotografie del Codex Berolinensis furono eseguite dal fotografo Schwarz, sotto la sorveglianza del ch. Prof. J. Springer della Direzione del R. Gabinetto delle Stampe di Berlino, al quale rendo i miei sentiti ringraziamenti.

(2) Alcuni pochi fogli della Marucelliana si possono, per criteri esterni accoppiare con altri. Sui fogli 153 e 159 si continua la numerazione dei monumenti: la serie G H J K L M sul secondo fa seguito alla serie A B C D E F sul primo. In altri fogli ora separati si ripetono macchie d'inchiostro o di umidità formate quando le pagine stavano l'una accanto all'altra. Perciò si succedevano

fol. 148. 148v. 150. 150v.
153v. 153. 159. 159v.
154. 154v. 156. 156v.
157v. 157. 149. 149v.

e forse anche

161. 161v. 151. 151v.

Ma non mi è finora possibile di stabilire per una serie più lunga di fogli l'ordine nel quale si succedevano originariamente.

Marucell. fol. **148.** « *Il pillo di sopra è rincontro a S. Agostino in casa d'un vescovo. Li due animali sono alle bande di detto pilo. Il D. M. è in S. Lorenzo in Palisperna* ».

a) parte anteriore dell'urna cineraria di Aonia Paulina CIL. VI,12091; l'iscrizione, ora perduta, fu copiata dall'Accursio « *in stabulo card. Agenensis reg. Pontis* », dal Manuzio « *ad. D. Augustini in domo quadam* ».

b c) due grifoni, dai lati dell'urna.

d) ara sepolcrale con l'iscrizione Θ. Κ. Οὐαλέριος Πολέμων cet. (I. Gr. XIV, 1905). Prima nella piccola chiesa di S. Venera o S. Veneranda non lontana da S. Lorenzo in Panisperna (P. Sabinus; cf. Armellíni, Chiese di Roma [2] p. 182) oppure « nella chiesa abbandona a presso l'ospitale degli Albanesi » (Ligorio). Copiata in S. Lorenzo in Panisperna anche dal Knibbe e dal Sirmond ora nel Museo Vaticano.

Fol. **148v.** « *Il D. M. rotto è fuori della casa di M. Hieronimo Altieri; li altri quattro sono in casa* ».

a) ara con rilievo di Giove ed iscrizione: [*domi*]*no sancto*[*o*]*ptumo maxim*[*o sa*]*lutari iussu eius libens dedit* [*M.*] *Modius Aga*[*tho* ecc. (CIL. VI, 82). Trovato poco prima del 1555 presso S. Maria in Domnica (insieme con fol. 150 *a*), copiata in casa Altieri da molti autori del sec. XVI; perduto dopo la metà del sec. XVII. Disegnata anche nel Codice Pighiano fol. 9 (facsimile presso Cumont, *Culte de Mithra* p. 234 n. 71 *bis*).

b) tavola con iscrizione sepolcrale, che sembra inedita:

D M
AVRELIA *f*RVC*t*VO
SA AVRELIO PRO
CVLO CONIVGI BENE
5 MERENTI FECIT

La copia del Dosio nella riga seconda ha

ERVCIVO | SA

c) tavoletta con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 25310: *D. M. M. Quinti Procli* cet. Il primo autore menzionato nel Corpus è Scipione Maffei (1731), che la vide nella Villa Altieri sull'Esquilino; ora nella casa di G. B. de Rossi in Piazza Araceli.

d) tavola con iscrizione sepolcrale, che sembra inedita:

D M
C TITIO ABASCAN
TO FECIT VALERIA
COMPSE CONIVGI
5 KARISSIMO
ET · SIBI · ET
SVIS POSTERISQVE
EORVM

e) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18739: *D. M. C. Furfanius Fortunatus* cet. Copiata « *iuxta domum Altieri* » dal Pingonio, « *in Benzonae domo* » dal Metello.

Sembra che sia stata trasportata più tardi nella Villa Altieri presso il Laterano; la sola metà sinistra fu scavata nuovamente in una vigna presso la Scala Santa nel 1867.

Marucell. fol. **149**. « *La presente figura è in Belvedere nella facciata in una nicchia che guarda nell'orto. Il D. M. col senatore è in casa di M. Achille Maffei, e l'altro è in casa di M. Paolo Pinzone presso alla Piazza degli Altieri* ».

a) Statua di Musa, con tre penne in testa, ora nel Museo Capitolino. Clarac 510, 1023; Righetti II tav. 268. Menzionata nell'Inventario Boccapaduli (Michaelis *Jahrbuch* 18 0 p. 62 n. 77): « una Musa, alta pal. 7; nel Giardino dei Merangoli in un nicchio ».

b) ara sepolcrale con iscrizione CIL. VI, 2488: *D. M. M. Aur. M. f. Secundino vet. Aug. n. ex coh. II pr.* cet. Copiata « *apud cardinalem Mediceum* » dal Pighio, « *in casa di Papa Pio IV* » dallo Stazio; « *in palatio Maffeiorum* » dal Winghio; ora nel Museo Vaticano. È simile l'ara fol. 157*c*, il cui disegno secondo l'ordine originale dei fogli (v. p. 169, nota 2) stava dirimpetto a questo.

c) tavola fastigiata con una *lex sepulcri* dell'anno 136 d. Cr. (CIL. VI, 10242). Copiata spesso nel sec. XVI nella casa Altieri-Benzoni, poi trasportata nella Villa Altieri sull'Esquilino, ora nella casa di G. B. de Rossi.

Fol. **149v.** Senza indicazione di luogo, ma sembra che tutti i monumenti riuniti su questa pagina siano stati in casa Altieri.

a) ara ornata, con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 14928: *Dis manibus Ti. Claudi Antiochi* cet. La prima copia citata nel Corpus è quella del Muratori (1151, 5) che la vide presso il marchese Sacchetti: ora esiste nel Museo di Palermo.

b) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 28726: *D. M. Vetullena Agathe* cet. Veduta da Scipione Maffei (v. sopra fol. 148v, *c*) nella Villa Altieri, ora nella casa di G. B. de Rossi.

c) tavoletta con iscrizione sepolcrale cristiana, forse inedita:

MARCELIN *sic*
O FRATRI ET
AMICO IN
PACE AMICI

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 26635: *D. M. Q. Sosius Felix* cet. Copiata da Mazochi « *in domo Caroli Astalli* », dallo Smezio « *apud Benzonios* »; ora perduta. Ripetuta più sotto f. 155v, *d*.

Fol. **150**. (Ferri p. 302 t. XIV; v. p. 172). « *Il D. M. segnato A è in casa di M. Hieronimo Altieri. Il segnato B è in casa di M. Meli Altieri presso al Jhc.* (= Gesù). *Li trei segnati C D E sono in casa di M. Paulo Pinzone* ».

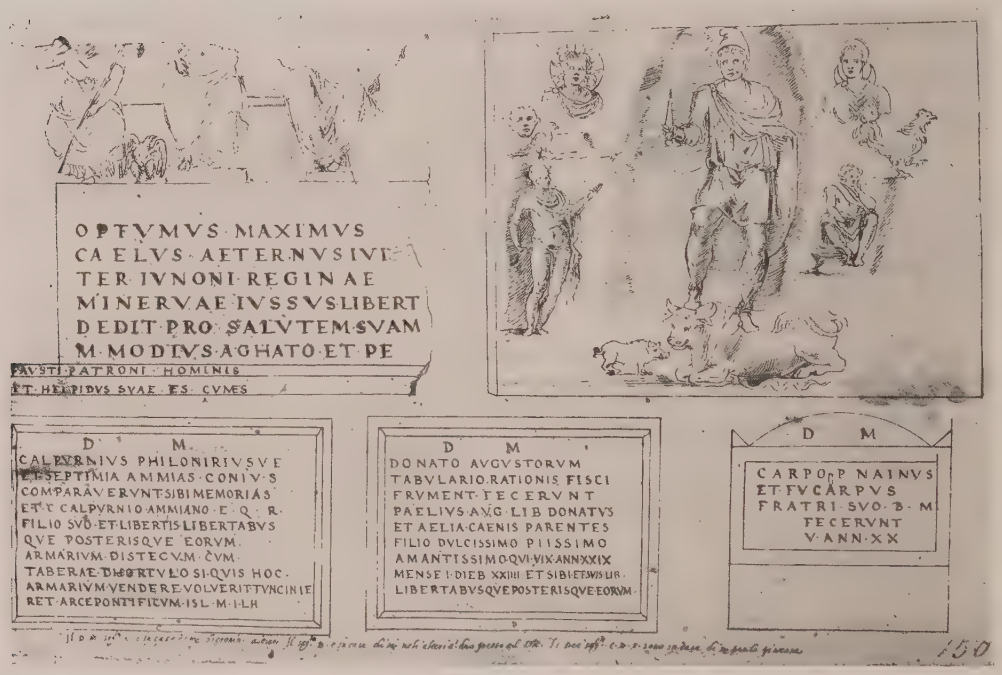
a) rilievo votivo con l'iscrizione CIL. VI, 81: *Optumus Maximus Caelus aeternus* cet.; trovato e conservato insieme con fol. 148v., *a*; ora perduto.

b) bassorilievo mitriaco, conosciuto soltanto dalla descrizione del Pighio presso Grutero 34, 8, che lo vide in casa Altieri; cf. Cumont, *Culte de Mithra* p. 235 n. 72.

c) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 1600: *D. M. Calpurnius Philokyrius v. c.* cet. Copiata dal Mazochio e dal Metello « *in domo D. Caroli Astalli, quae nunc est Jacobi Benzonae civ. Romani* ». Ora in casa de Rossi.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 8476: *D. M. Donato Augustorum tabulario rationis fisci frument.* cet. Copiata e conservata con la precedente.

e) tavola fastigiata con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 14422: *D. M. Carpo Phainus* cet. Copiata in casa Astalli-Benzoni dal Mazochio e Metello, ora perduta. Ripetuta più sotto f. 155v, *b*.



Marucell. fol. **150**v. « *Le tre facce segnate A sono uno D. M. senza lettere in casa del rev.mo Montepulciano: li due segnati B C sono a Magnanapoli murati in un muro di un monastero dove è una Madonna dipinta sopra un portico* ».

a) bella urna cineraria con teste di arieti sugli angoli, delle quali pendono ghirlande; sul lato anteriore, sopra la ghirlanda sta un cigno, sotto di essa due Eroti cavalcanti sopra capretti. Sul rovescio dell'urna, sotto la ghirlanda sta una pantera alata; sulle parti laterali teste di Medusa sopra le ghirlande.

b) tavola fastigiata con iscrizione sepolcrale greca IGr. XIV, 1732: Θ. Κ. Καλπουρνία Ζωτική. cet. Copiata dall'Accursio, dallo Smetio ed altri « sopra la porta delle monache di Magnanapoli »; ora nel Museo Vaticano.

c) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 22574 = 23577 : *Dis Man. M. Oresti.* Copiata con la precedente, ora perduta.

Marucell. fol. **151**. « *Il D. M. segnato A con tutti questi della faccia sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 2234: *D. M. L. Cornelio Ianuario fanatico a Isis Serapis.* Ora nel Museo Vaticano.

b) base con iscrizione onoraria a L. Aradio Valerio Proculo CIL. VI, 1690. Scavata nel 1561 presso S. Stefano Rotondo, ora nella Villa Mattei.

c) ara con iscrizione sepolcrale metrica IGr. XIV, 2100: Φλαβιανῷ ἥρωι cet. Copiata in casa Maffei dal Manuzio e dal Cittadini, ora perduta.

d) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 24250: *D. M. Planciae Helpidi.* Copiata in casa Maffei dal Manuzio, ora perduta.

Fol. **151v.** « *La base qui di sopra si è in casa di M. Achille Maffeo, et la parte segnata A si è dinanzi, l'altre due sono l'una e l'altra banda. Della parte di dreto non vi era niente* ».

Ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 1872: *Ti. Claudio Esquil. Severo decuriali lictori* cet. Spesso copiata in casa Maffei nel sec. XVI, ora perduta.

Fol. **152.** « *I D. M. segnati A. B. C. sono in casa di M. Achille Maffei. Il segnato D è in S. Jo. Laterano nella predella de l'altare di S. Ma. delle gracie. Li 2 segnati E. F. sono in casa di M. Mario Fregapani, e li 2 segnati G. H. sono in casa del sopra detto M. Achille Mafei* ».

a) base con iscrizione votiva CIL. VI, 98: *M. Cartilius Hilarus* cet. Copiata in casa Maffei dallo Stazio e dal Cittadini, ora perduta.

b) base con iscrizione sepolcrale IGr. XIV, 1969: Θ. Κ. κατὰ κέλευσιν τῆς δεσποίνης Περεισκιάνη cet. Copiata in una vigna dei Maffei dal Cittadini, ora nel Museo Nazionale a Napoli.

c) base con iscrizione votiva CIL. VI, 597: *Imperio domini Silvani C. Cosidius Septimus* (sic) cet. Copiata più volte in casa Maffei, ora perduta.

d) base con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 14717: *Charilampes fratri suo* cet. Spesso copiata nel Laterano nei sec. XV-XVI, trasferita nella Villa Borghese dopo il 1650, ove tuttora esiste.

e) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 28793: *D. M. L. Vibio Dionysio* cet. Copiata più volte nel Palazzo Frangipani, poi Cini dirimpetto a San Marco, ora perduta.

f) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 28593: *Vernae Caesar. n. ser. Neoniano* cet. Copiata con la precedente, ora perduta.

g) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 16403: *Corneliae Helpidis*, copiata in casa Astalli dall'Accursio, più tardi nella villa Peretti-Montalto, ora nel Museo di Napoli.

h) tavoletta con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 16776: *Decimiae L. f. Eutaxiae* cet. Copiata nel monastero di San Paolo fuori le mura dal Ligorio e dal Manuzio, nella Villa Montalto da Fr. Tolomei; ora nel Museo del Louvre.

Marucell. fol. **152**v. « *Tutti li sopra segnati D. M. sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) base con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 3731: *D. M. Iulio Iuliano evok. Aug.* cet. Copiata in casa Maffei dal Lipsio e dal Winghio, ora perduta.

b) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 2268: *Dis securitatis Q. Vibius Herma* cet. Copiata nel monastero di San Paolo fuori delle mura dallo Smezio e dal Manuzio, in casa Maffei dal Lipsio, Stazio e Winghio; ora nel Palazzo Cavaceppi ad Albano.

c) stele fastigiata, con iscrizione sepolcrale che sembra inedita:

D. M.
M. VLPIO
AGATHANGELO
V. A. XXXV. M. III. D. XVI
5 M. ANTONIVS
REDITVS
TATAE ET
ANTONIA ZOE
CONIVGI B. M. FECIT

Sopra il titolo, una corona con nastro.

d) tavoletta con iscrizione sepolcrale, che sembra inedita:

DIS MANIBVS
C. MVRDI HEDYLI
*i*VLIA SECVNDA
CONIVGI SVO
5 KARISSIMO

V. 3 in. il Dosio copiò TVLIA. Sopra il titolo corona con nastro.

e) tavola con iscrizione CIL. VI, 2576: *D. M. Dubitatio Attico mil. cho. V pr.* cet. Copiata dal Lipsio « presso i Maffei »; ora perduta.

f) ara sepolcrale con iscrizione CIL. VI, 26551: *Dis Manibus C. Signio C. f. Zoilo* cet. Copiata in casa Maffei già da Fra Giocondo; ora nel Museo di Palermo.

Fol. **153.** « *Il D. M. segnato A è in una capelletta che è attaccata al Culiseo di S. Croce in Hierusalem. Il segnato B è in S. Giovani Laterano nella chiesa, pilla de l'acqua santa. Il segnato C è in S. Cremente. Il segnato D è in San Nicola in Carcere, et non vi son lettere. Il segnato E è in S. Cremente. Il segnato F è in San Lorenzo fuor delle mura nel pavimento murato* ». A questa pagina, secondo l'ordine primitivo, faceva seguito f. 159. V. pag. 23, nota 2.

a) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 8485: *Dis Manib. T. Flavi Felicis T. Flavius Successus* cet. Copiata più volte nei sec. XV e XVI in una delle cappelle annesse a S. Croce; ora perduta.

b) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18517: *D. M. C. Fonteio Eutychiano*, copiata nel sec. XV in S. Giovanni a Porta Latina, nel sec. XVI a S. Gio. in Laterano; ora nel Louvre.

c) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 13540: *Dis Manibus C. B[ell]ici Prepontis.* Spesso copiata a S. Clemente fino alla fine del sec. XVIII; ora nel Louvre.

d) ara anepigrafa, decorata con due Eroti che sorreggono una ghirlanda; sotto di questa, due uccelli.

e) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 25721: *D. M. Sabino Aug. lib.* cet. Spesso copiata a S. Clemente nei sec. XV e XVI; trasferita nella Villa Borghese circa il 1650.

f) tavola con iscrizione sepolcrale IGr. XIV, 2084: Τ. Φλ. Κόλων cet. Spesso copiata nel pavimento di S. Lorenzo nei sec. XVI e XVII, perduta dopo la prima metà del sec. XVIII.

Marucell. fol. **153**v. « *Il D. M. segnati A. B. C. sono nel boschetto, 2 fora cioè il segnato A. C., e l'altro dentro. Il segnato D. è in S. Jo. ante Porta Latina. Il segnato E. è in casa di M. Hieronimo Altieri vicino al Jesù.* »

a) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 15173: *D. M. s. Ti. Claudio Onesimo.* Copiata nei giardini Vaticani nei sec. XVI–XVIII, ora nel giardino del Palazzo del Quirinale.

b) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 13774: *Sex. Caecilio Quieto filio* cet. Copiata « in Belvedere » da varî autorî dei sec. XVI e XVII, ora nella Galleria Lapidaria.

c) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 15733: *D. M. L. Clodius Felix* cet. Copiata più volte nei giardini Vaticani nei sec. XVI e XVII, ora perduta.

d) rilievo con tre figure: uomo seduto con volume in mano rivolto verso destra; giovane seduto (su una roccia?) verso sinistra, figura seduta (sulla medesima roccia) verso destra, con volume in mano.

e) iscrizione votiva CIL. VI, 428: *pro salute et reditu d. n. Imp. Caesaris* cet. Scavato nel maggio del 1555 dinanzi S. Maria in Domnica da Girolamo Altieri, ora nella Galleria lapidaria.

Marucell. fol. **154.** (Ferri p. 303 tav. XV; v. p. 29) « *Lato dinanzi d'una sepoltura che è in Monte Savello* ».

Sarcofago con le fatiche d'Ercole, ora nel Museo Torlonia. V. fol. 154v. 156 e Berolinensis f. 48 n. 116.

Fol. **154**v. (Ferri p. 304 tav. XVI) « *Lato di dietro* » del medesimo sarcofago.

Fol. **155.** (Ferri p. 304 tav. XVIII; v. p. 31). « *Questi due pilli sono nel cortile di S. Cecilia in Trastevere.* »

a) facciata di sarcofago divisa in cinque compartimenti mediante pilastri e colonne tortili. Nel compartimento di mezzo due coniugi, in quelli laterali Eroti con gli attributi delle quattro stagioni. Ora nel camposanto di Pisa. Duetschke *Antike Bildwerke in Oberitalien* I, n. 151, p. 116.

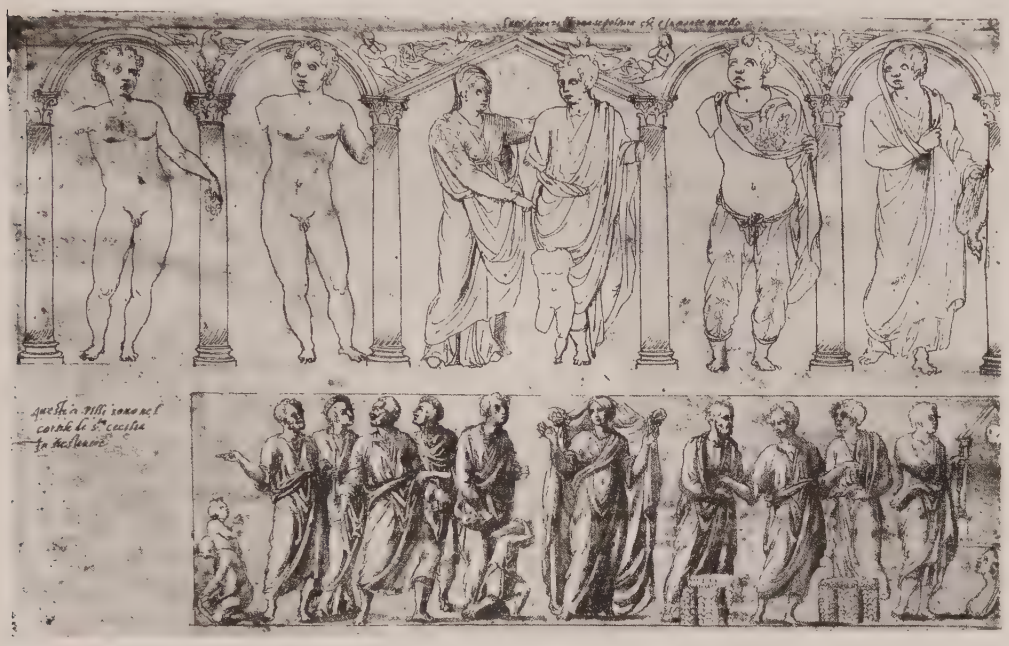
b) (disegno lavato di bistro) sarcofago cristiano con in mezzo una Orante, e diverse

scene del vecchio e nuovo Testamento. A sinistra, testa di giovane in un clipeo (questa parte è soltanto abbozzata a lapis).

Marucell. fol. **155**v. « *Il D M segnato A è in San Salvatore in Via Trasteverina. Il segnato B e gli altri segnati C. D. E. F. sono in casa di M. Paolo Pinzone presso la Piazza degli Altieri.* »

a) urna cineraria riccamente ornata con iscrizione CIL. VI, 25374: *D. M. Rasidia Pantia.* Copiata più volte in San Salvatore de Curtibus, ora perduta.

b) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 14422: *D. M. Carpo Phainus* cet. V. sopra fol. 150, *e*.



c) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18411: *D. M. Flaviae Protogeniae.* Copiata dall'Accursio « *in domo Pauli Pini reg. Columnae* »; da G. B. de Rossi nella Villa Altieri sull'Esquilino.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 26635: *D. M. Q. Sosius Felix* cet Cf. sopra p. 149v, *d*.

e) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 9647: *Ti. Iulius Aug. l. Nicephor musiar.* cet. Copiata dall'Accursio « *in domo Pauli Pini* »; nel sec. XVIII nella villa Altieri, ora nella casa di G. B. de Rossi.

f) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 15249: *D. M. s. Ti. Claudio Sallustio* cet. Copiata nel sec. XVI « *apud Benzonios ad S. Marci* »; ora perduta.

Marucell. fol. **156**. Ferri p. 304 tav. XVII) « *Lato destro del pillo passato* ». — « *Lato sinistro* ». Le due testate del sarcofago del Palazzo Savelli (sopra fol. 154).

Fol. **156**v. « *Il D. M. segnato A è in Aracelli. Il segnato B C D sono tutti tre in casa di M. Io. Batista Lilio. Il segnato E è in casa di detto M. Io. Battista vicino al Jesù* ».

a) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 12242: *Dis. Man. M. Apuscei Hermes* cet. Copiata due volte in Araceli nei sec. XV e XVI, ora perduta. La copia del Dosio è la sola che conserva la divisione delle righe.

b) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 15633: *D. M. Claudiae Tyche* cet. Conosciuta finora dalla sola copia del Panvinio che la vide « appresso Piazza degli Altieri in casa di M. Gio. Batt. Giglio canonico Lateranense ».

c) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 17717: *Sanctae M. uniburae Fannius Timotheus* cet. Copiata in casa Gigli dal Sabino e dal Manuzio. La prima riga deve leggersi: *Sanctae m(emoriae) uni(v)irae*.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 19998: *D. M. C. Iulio Felici* cet. Copiata in casa Gigli da Manuzio e Ligorio.

e) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18937: *D. M. Gaviae C. f. Quadratillae* cet. Copiata in casa Gigli dal Ligorio, Manuzio e Stazio; ora perduta.

Fol. **157**. (Ferri p. 306 tav. XIX; v. p. 179) « *La dea Cibele è nel boschetto, il torso d'Ercole è in Belvedere; il D. M. è in casa di M. Achille Maffei.* »

a) Statua di Cibele, tuttora esistente presso il Casino di Pio IV, sopra la fontana (W. Friedlaender, *Das Casino Pius IV*, Lipsia 1912, tav. V, p. 40). Disegnata da Martino Heemskerck cod. Berol. I, fol. 52 (forse nel Palazzo di Venezia); incisa da G. B. de Ca-

valleriis lib. I. II. tav. 12. Tutta la parte superiore del corpo, dal petto insù, è di ristauro e manca nel disegno dello Heemskerck; è moderna anche l'iscrizione CYBELE sul plinto. Cf. Huelsen, *Skizzenbücher des Marten van Heemskerck* (Berlino 1912) p. 28.

b) il Torso di Belvedere con l'iscrizione di Apollonio. V. Amelung, Vatikan. Katalog II p. 9.

c) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 2514: *D. M. Q. Vettio Ingenuo* cet. Trovata e conservata insieme con CIL. VI, 2488 (sopra fol. 149, *b*).

Marucell. fol. **157v.** « *Il D. M. segnato A è in S. Agata in Trastevere, il segnato B in San Lorenzo presso S. Maria Maggiore: il segnato C è in S. Agnese di qua dal Tevere presso alla vigna di Papa Iulio terzo. Le sopra tre figure sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) urna con colonne tortili agli angoli ed iscrizione sepolcrale CIL. VI, 23592*a*: *D. M. patrono b. m. f. P. Ostilius Geminus*; conosciuta dal solo apografo dell'*Anonymus Hispanus Chisianus* (Cod. Chig. I, V, 167), che la vide pure in S. Agata.

b) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 28542: *D. M. L. Veratio Restituto*. Copiata in S. Lorenzo in Panisperna da Fra Giocondo e Manuzio, ora perduta.

c) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 12023: *M. Antonius Tyrannus* cet. Copiata in S. Agata in Trastevere dall'Accursio e dall'Anonimo Chigiano, nel Palazzo Ceuli dal Winghio; ora nel Louvre. Sembra che l'indicazione del Dosio sia sbagliata.

d) rilievo con tre figure rappresentanti l'*Hercules Iulianus, Iuppiter Caelius* ed il *Genius Caeli montis;* l'iscrizione votiva è nel CIL. VI, 334. Copiato nella Vigna del Cardinale Sadoleto dal Pighio, più tardi a Firenze in casa Gaddi (v. più sotto p. 49) ora ritornata a Roma nel Museo Capitolino. Non si hanno altre testimonianze che abbia appartenuto alla raccolta Maffei.

Marucell. fol. **158**. « *Tutti li sopra detti D. M. sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 22044: *D. M. A. Marcio Alexandro* cet. Copiata nel monastero di San Paolo fuori le mura dal Manuzio e dallo Stazio, in casa Maffei dal Cittadini; ora perduta.

b) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 20085: *D. M. Q. Iulius Ianuarius* cet. Copiata nel monastero di S. Paolo dal Manuzio, nella casa di Luigi Lante (che faceva parte delle case Maffei) dall'Anonimo Chigiano; ora perduta.

c) ara con iscrizione votiva CIL. VI, 622: *voto suscepto Tropus* cet. Spesso copiata in casa Maffei, poi nella Villa Ludovisi, ora nel Museo Nazionale delle Terme.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 9950: *D. M. Silio Victori filio* cet. Copiata nella Vigna Leni sulla Via Appia dal Pighio e dal Ligorio, in casa Maffei dal Winghio, ora nel Museo Nazionale di Napoli.

e) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 19311: *P. Herennius P... Felix* cet. Copiata nella vigna Leni dal Ligorio, in casa Maffei dal Cittadini, ora perduta.

f) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 12621: *Atili Olympiae patri piissimo Atilia Olympias filia fecit.* Conosciuta soltanto dall'apografo del Gutenstenio presso Gruter 720, 5, che la vide presso Orazio della Valle.

g) tavola rotta a sinistra, con cornice sui margini superiore ed inferiore, e l'iscrizione:

S A L V T E
. . . . S AVG GERMANICI PONTI
. . . . ST. X. IMP. XIIX. COS. IIII. DESI*g*
. . . . GENTI. P. X ET
5 . . . . CAESARIS. F. AGRIPPINAE
. . . . ARG. P.V VOTO SVSC
. . . . ORES ET . SCRIBAE . LIB*r* ET . PRA
. . . . S. ET . L ATINIVS FELIX DE*d*

Questa iscrizione era finora conosciuta soltanto da un apografo del Ligorio gravemente interpolato e perciò messo fra le *Inscriptiones falsae et suspectae* del vol. VI n. 710*: ora si vede che la lapide ha realmente esistito. — La copia del Dosio ha nel n. 3 ex. DESIO 7 LIBER — 8 ex. DET.

Il testo si deve leggere e supplire: [*pro*] *salute* [*Ti. Claudi Caesari*]*s Aug*(*usti*) *Germanici ponti*[*ficis max*(*imi*) *tribunicia pote*]*st X, imp. XIIX, cos. IIII, desi*[*gn. V ex ar*]*genti p*(*ondo decem*); *et* [*Iuliae Aug*(*ustae*) *Germanici*] *Caesaris f*(*iliae*) *Agrippinae* [*ex*] *arg*(*enti*) *p*(*ondo quinque*) *voto susc*(*epto*) [.... *lict*]*ores et scribae libr*(*arii*) *et pra*[*econes et viatore*]*s*

et L. Atinius Felix ded[erunt. La dedica appartiene all'anno 50 d. Cr.; altri simili si conoscono dell'anno 46 (CIL. VI, 917. 31282) e del 47 (CIL. VI, 918). V le mie osservazioni nell'*Hermes* LVIII (1913) p. 148-153.

Fol. **158**v. « *Tutti questi D. M. sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) ara con iscrizione sepolcrale, che sembra inedita:

D M
A. SERGIO
NASONI
V. A. XVII. M. IIII. D. X.
5 T. IARCIVS
ONESIMVS. ET
SERGIA · CLEOPATRA
f. PIISSIM FECIT

Sopra ognun lato dell'ara un albero. — Il Dosio copiò 5 IARCIVS - 8 in. E.

b) stele fastigiata con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 22715: *dis Manibus C. Murdio Felici* cet. Copiata sulla Via Appia dal Ligorio, ora perduta.

c) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 23035: *Dis manibus L. Nonio Queto* cet. Copiata nel monastero di S. Paolo fuori dal Manuzio, Stazio e Castalione, in casa Maffei dal Lipsio e dall'Anonimo Chigiano; ora nel Museo di Palermo.

d) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18658: *A. Fulvi A. f. Celeris* cet. Copiata nel monastero di S. Paolo fuori dallo Smetio, dal Pighio e dal Castalione, in casa Maffei dal Lipsio e Winghio, ora nella Galleria lapidaria.

e) stele fastigiata con iscrizione, che sembra inedita:

D M
L. IVLIO
AMERIANO
L. IVLIVS
CALANVS. FIL
PATRI OPTIMO
B M F

Sopra il titolo una corona. — V. 3 forse AMERIMNO?

f) iscrizione sepolcrale IGr. XIV, 1759: Τιβερίῳ Κλαυδίῳ Κουιρείνᾳ Μενεκράτει ἰατρῷ cet. Copiata nel monastero di S. Paolo fuori le mura dal Metello, Manuzio e Stazio, « in la strada intorno la casa Maffei » dal Knibbio; ora perduta.

Fol. **159**. « *Il D. M. segnato G è in una chiesa vicino a S. Nicola in carcere: il segnato H è nella detta chiesa. Gli altri quattro segnati I.K.L.M. sono in S. Maria del pianto, una per pila dell'acqua santa e l'altri tre dentro una porta che entra in detta chiesa murati intorno a una cisterna* ». Il foglio secondo l'ordine primitivo faceva seguito a 153. Cf. p. 23, nota 2.

g) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 24244: *Pletoriae Deuterae* cet. Copiata più volte nel sec. XVI in S. Maria del Portico, ora perduta.

h) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 13474: *D. M. A. Baebi Felicis* cet. Copiata pure in S. Maria del Portico, ora nel Louvre.

i) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 20203: *P. Iulio Phoebo* cet. Copiata dal Manuzio « *ad S. Mariae in foro Iudaeorum* », ora perduta.

k) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 13662: *D. M. s. T. Burrenius Philippus* cet. Copiata più volte in S. Maria del Pianto nel sec. XVI, ora perduta.

l) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 11358: *Albia Hilara L. f.* cet. Copiata c. s., ora perduta.

m) tavola fastigiata con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 22692: *D. M. Mundiciae Isiadis* cet. Copiata c. s., ora perduta.

Marucell. fol. **159**v. « *Il sopradetto D. M. è in casa di M. Meli Altieri in su la Piazza del Jesu, antico benchè le lettere sieno moderne* ».

Cippo riccamente ornato con iscrizione moderna: *D. O. M. Candido Alterio* cet. (Boissard V, 18; CIL. VI, 3176*).

Fol. **160**. « *Il D. M. segnato A è in Santo Salvatore in via Trasteverina. Il segnato B è in Trastevere passato il Ponte Sisto nella strada. Il segnato C è in casa M. Mario Fregapani. Li 2 segnati E F sono in casa di M. Paolo Pinzone presso al Jhc* (= Gesù). »

a) urna cineraria con iscrizione sepolcrale CIl. VI, 29567: *Volusia Veneria* cet. Copiata più volte nel sec. XV e XVI in S. Salvatore de Curtibus, ora perduta.

b) ara con iscrizione sepolcrale Grut. 796, 4: *D. M. P. Iulius Trophimus Rasiniae Iabolenae Kapitolinae* cet. Copiata dal Manuzio nei pressi di S. Maria in Trastevere.

c) ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 10120: *Heriae Thisbe monodiariae* cet. Copiata nel monastero di S. Paolo dal Manuzio e dallo Stazio, nella casa di Luigi Lante (già Maffei) dal Anonimo Chigiano e dal Sirmond.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 9333: *diis Manibus Calai L. Aponi dispensatori* cet. Copiata più volte nel sec. XVI nel Palazzo Cini (già Frangipani) sulla Piazza di S. Marco, ora nel Louvre.

e) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18551: *dis Manibus Fortunato Caesar. n. ser.* cet. Copiata più volte nel sec. XVI « *apud Benzonios* », ora perduta.

f) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 29192: *D. M. M. Ulpio Felici* cet. Copiata nella Via Appia dal Ligorio, più tardi nella Villa Altieri, ora nella casa di G. B. de Rossi.

Fol. **160**v. « *Li D. M. segnati A B C D E sono in S. Salvatore in Trastevere. Il segnato G è in Trastevere presso alla chiesa delle monache di S. Cicilia. Li segnati H J sono in casa di M. Achille Maffei* ».

a) urna con colonne o pilastri sugli angoli, ed iscrizione sepolcrale CIL. VI, 3458, conosciuta finora dalla sola copia del codice Ottoboniano di Pietro Sabino f. 126v., ove

la divisione delle righe non è osservata. Con l'aiuto della copia del Dosio, il testo si ricostruisce così:

D. M.
Q. C. ..... S
TEREN *tia* NVS
BETRAN*us* AVG. N
5 AET. ARE LOCVM
DONATVM AB OCTA
VIA QVETE ET OCTA
VIVS. SOTERICIANVS
SE VIBO FECIT
10 ET. SVIS. LIBER. VM · AMIC//

V. 1 om. Dos. - Q. C. Dos., Q. C *vacat* S. Sab. - 3 IERE *vacat* NVS Sab., TEREN . . . IS Dos. - 4 BETRAN *vacat* AVG Sab., BEFRANC . . . Dos. - 5 così Dos., AEL.ARE Sab. - 6. 7 OCTAVIS QVE ET Dos. - 8 OTERICIANVS Sab., SOI . . ERICIANVS Dos. - 9 VIVO Sab. - 10 om. Sab. — Sotto il titolo due genî tenenti una corona.

b.c) tavola con titolo doppio sepolcrale CIL. VI, 22137: *Marcia Ge* cet. e *Curtia Felix* cet. Copiata in S. Salvatore de Curtibus dal Sabino e dal Sirmond, ora perduta.

d) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. IV, 19673: *D. M. Iliadi Helvidiae Priscillae* cet. Copiata più volte in S. Salvatore delle Corti nel sec. XVI, ora nel Palazzo ducale di Urbino.

e) tavola con iscrizione sepolcrale cristiana:

AVR. APION. ERMOPOLI
QVI VIXIT. ANN. XXXXVI. MENS
DEPOSITVS. KAL. DECEMBRIS
IN PACE

Copiata in S. Salvatore de Curtibus dal Doni cl. XX n. 35 (da cui Muratori 1837, 1).

f) tavola con iscrizione sepolcrale giudaica CIGr. 9907: ἐνθάδε κέτε Ζώσιμος διὰ βίου συναγωγῆς Ἀγριπενσίων.

g) tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 17605: *Fabiae Higiae vix. ann. XX.* Copiata più volte in S. Cecilia nel sec. XVI, ora perduta.

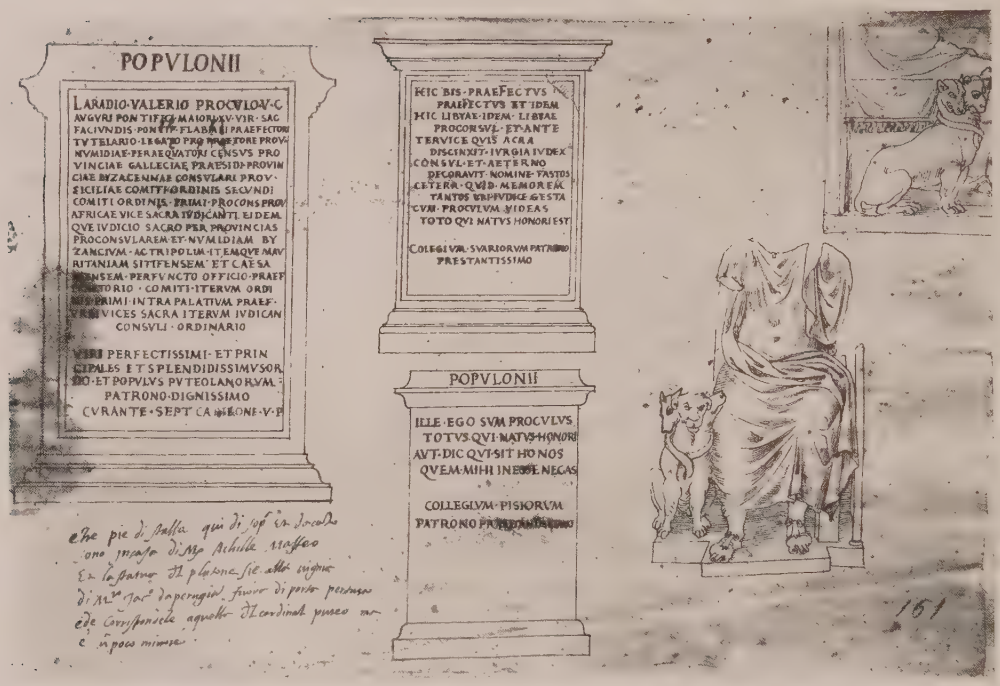
h) tavola con iscrizione sepolcrale:

D M
T. F L A V I V S. C A P I T O
F E C I T
FLAVIAE *p*TOLEMAIDI
5 VXORI BENE MERENTI
ET SIBI POSTERISQVE
LIBERIS ET LIBERTIS
LIBERTABVSQVE POSTERISQVE
E O R V M

Conosciuta finora dalla sola copia del Ligorio, che la vide nella vigna Leni in Via Appia, e perciò messa fra le false del CIL. VI, 1869.* L'apografo del Dosio dimostra l'esattezza di quello Ligoriano. — 4 ETOLEMAIDI Dos.

i) tavola con iscrizione sepolcrale, che sembra inedita:

////D M
////VNIAE PRO
M. PONTIDIVS . SV
CONIVGI BENE
5 FECIT ET SIBI
POST



Marucell. fol. **161**. (Ferri p. 306 tav. XX) « *E tre pie di stallo qui di sopra et dacanto sono in casa di M. Achille Maffeo. Et la statua di Plutone si è alla vignia di Mr. Jacomo da Perugia fuora di Porta Pertusa, ed è corrispondente a quella del Cardinal Puteo ma è un poco minore* ».

a.b.c) tre piedistalli con iscrizioni onorarie a L. Aradio Valerio Proculo CIL. VI, 1691, 1692, 1693, trovati nel 1561 presso S. Stefano Rotondo sul Celio. V. sopra a f. 151.

d) Statua di Plutone col Cerbero accanto, disegnata anche nel Codice Berolinense fol. 27 n. 71, con l'indicazione « alla vignia di Mr. Jacomo da Perugia fuori di Porta Pertusa, oggi di Pio V. » V. più sotto p. 88.

Marucell. fol. **161**v. « *El piedistallo segnato A B C è uno stesso, cioè la parte dinanzi et i fianchi, el quale è a Massa di Carrara con un'altra in el altro foglio pur a Massa al giardino del Marchese, e sarà segnata con due stelle. La parte dinanzi e di dietro e fianchi sono segnati con due* △ *acciò si conosca. Credo fosse d'una vergine per esservi li strumenti donneschi* ». —

« *El D M segnato qui di sopra D si è a San Pietro in Vincoli pila dell'acqua santa; gli altri dua qui accanto segnati E F sono fuor di Porta Portuense alla vigna di Agnolo Blondo spetiale accanto alla vigna de' Maximi* ».

a b c) tre lati dell'ara con iscrizione votiva a Bellona CIL. XI, 1315. Copiata più volte nei sec. XVI e XVII nel castello di Carrara, ora perduta.

L'altro cippo menzionato dal Dosio, ma che non si trova fra i disegni conservati, è CIL. XI, 1378 = 7002.

d) urna con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 17607: *D. M. Fabiaes L. f. Ionidi* cet., copiata più volte a S. Pietro in Vincoli nei sec. XV e XVI, poi nella Villa Giustiniani, ora perduta.

e. f.) due are con iscrizioni sepolcrali CIL. VI, 15114: *Dis. Manibus Ti. Claudio Sp. filio Honorato* cet. e 15616: *Dis Manibus Claudiae Theophilae* cet., ambedue nel Louvre. E nuova la notizia sulla provenienza: la copia più antica finora conosciuta era quella del Fabretti: « *prope aedes Accoramboni in Burgo* ».

Seguono i fogli corrispondenti del *Codex Berolinensis:* ho citato i numeri moderni con i quali sono segnati i singoli disegni (v. più sotto p. 73).

Berolin. fol. **12.** « *Li duoi pilli sono in casa d'un vescovo in nella strada di S. Maria dell'Anima, dove sopra la porta è una testa anticha* ». La casa, come l'ha osservato il Robert (*Sarkophagreliefs* III, 1 p. 94), è quella di Baldo Ferratini, vescovo di Lipari e di Amelia (Ugheili, *Italia sacra* I p. 352 n. 44, p. 183 n. 38), per il quale il Dosio ha eseguito il monumento sepolcrale ad Amelia nel 1564 (cf. sopra p 149); probabilmente dopo la sua morte la casa sarà stata presa in affitto da qualche prelato romano. Della raccolta del Ferratini parla l'Aldovrandí p. 186; il Lanciani (*Storia degli scavi* III, 153) sospetta che gli oggetti di scavo visti dall'Aldovrandi colà, siano stati trovati in una sua vigna fuori della Porta Pinciana.

N. 29. Sarcofago col mito di Endimione: più tardi nel Palazzo Giustiniani. Matz-Duhn 2728; Robert *Sarkophagreliefs* III, 1 n. 78, ove il disegno nostro è riprodotto in facsimile a tav. XXXI n. 78′; Rizzo Bull. comunale 1905, p. 42 nr. 19.

N. 30. Sarcofago con Nereidi e centauri di mare, ora nella Galleria lapidaria del Vaticano, prima nel Palazzo Giustiniani. Disegnato anche nel codice del Pozzo-Windsor XVII, 100: inciso Gall. Giustiniani II, 102. Cf. Amelung, *Vatikan. Katalog,* I, p. 177, n. 18 e tav. 24.

Fol. **12v.** « *Il pilo di sopra è in casa di mr. Paolo Pinzone, e questo di sotto è in casa di un vescovo che è nella strada di Santa Maria dell' Anima dov' è sopra la porta una testa* ».

N. 31. Sarcofago baccellato con in mezzo un gruppo di Dioniso sorretto da un satiro, sotto un'edicola. Negli angoli due Baccanti, quella a destra con timpano, quella a sinistra con flauto. — Sul margine del coperchio mostri marini, nel mezzo testa di Gorgone, sugli angoli due maschere. Per il tipo cf. Matz-Duhn 2357-2367.

N. 32. Due centauri marini sorreggono una conchiglia, che racchiude i busti di due defunti; a destra ed a sinistra, Nereidi e centauri marini. Come ha veduto lo Schreiber, identico col sarcofago esistente nel Palazzo Altieri, Matz-Duhn 3194.

Berolin. fol. **46.** « *Questo pillo è a San Lorenzo fuor de le mura, et è una sepoltura d'un vescovo* ».

N. 113. Lato anteriore del sarcofago con rappresentazione di nozze, Matz-Duhn 3090.

Uno dei lati corti è Berolin. fol. 39, n. 99; v. p. . Altri disegni dal lato anteriore: *Codex Coburgensis,* n. 234, 235 (p. 497, Matz). Pighius, *Berolin.* f. 226, n. 22 ; *Cod. Vatic.* 3439, fol. 90; del Pozzo-Windsor, V, 27, 28; del Pozzo-Franks, 65, 71.

Fol. **46.** « *Queste sono nel cortile della Valle et questa è fatta in due vedute per l'instrumento che tiene* ».

N. 114. *a*) Statua muliebre senza testa; mancano l'avambraccio destro e la metà del sinistro. Il mantello, avvolto attorno al corpo e l'omero destro era tirato verso sinistra dalla mano sporgente. Sotto il braccio sinistro avanzi di un istrumento (kithara?). Cf. Michaelis *Jahrbuch,* 1891, p. 238, n. 194, il quale paragona le statue Clarac, 554, n. 1180 (Cavaceppi,

Raccolta, t. 3 n. 6) e 912, n. 2322 (Venezia, dalla raccolta Grimani; Duetschke, IV, p. 85, n. 230).

b.c) Musa seduta, suonante la lira che appoggia sul femore sinistro. Manca la parte superiore del corpo, dal petto in su. Cf. Michaelis *Jahrb.*, 1891, p. 238, n. 195, il quale paragona Clarac 517, n. 1057.

Berolin. fol. **49** (Senza indicazione di luogo).

N. 121. Due frammenti di un sarcofago con le forze d'Ercole, ora nella Villa Borghese. Robert, *Sarkophagreliefs,* III, 1, tav. XXXVIII, ove il nostro disegno è riprodotto in facsimile, fig. 127-127 *a*.

N. 122. Sarcofago baccellato: nel mezzo protome di ragazzo sotto due putti che fanno combattere due galli. Sugli angoli, due putti con ghirlande in mano.

Fol. **49v.** « *Il pillo segnato A è in casa di Mr. Paolo Pinzone, murato in un muro e l'altro è nella vigna degl'Ubaldini in Strada Pia* ».

N. 123. Sarcofago cristiano baccellato: in mezzo donna adorante fra due uomini, sugli angoli a destra e a sinistra il Buon Pastore con due cani (oppure due cani ed una pecora seduta). Cf. Ficker, *Lateran,* p. 84, n. 144.

N. 124. Sarcofago baccellato: nel mezzo Dioniso con Satiro in un'edicola; sui lati a destra: baccante con timpano danzante dinanzi un altare; a sinistra un Satiro con una maschera barbata in mano.

Berolin. fol. **59** (ripr. a p. 41). « *Le tre figure sono nel giardino del Buffalo* ».

N. 140. *a*) Hygieia col serpente nella destra, patera nella sinistra. Clarac 553 n. 1172. Ora a Firenze, nel palazzo Pitti. Duetschke II p. 14 n. 30. L'inscrizione greca sulla base, che forse si deve supplire, Ἀ]κμάζων Ἄκ[τ]ορ[ος pare sia conosciuta soltanto dall'apografo del Dosio. Cf. n. 145.

b) Statua di Musa con una lira su un pilastro accanto. Ora a Firenze, Uffizj 209; Duetschke III, p. 117. Clarac 519 n. 1063. L'iscrizione sulla base *Opus Atticiani Afrodisiensis* (CIL. VI, 33935) è omessa.

c) Statua muliebre vestita, ristaurata da Musa, con due penne in testa e flauti doppi nelle mani. Come ha riconosciuto P. G. Huebner p. 364, identica con la cosidetta « Trophos » delle Niobidi degli Uffizj (Duetschke III, p. 146, n. 253; cf. Clarac 583, 584 n. 1261). Il disegno del Dosio attesta che la statua è stata sopra terra già circa il 1570, e dà evidenza, se ancora fosse bisogno, che non possa avere relazione col gruppo delle Niobidi scavato nel 1583.

Fol. **59**v. « *Queste tre teste sono nel antiquario del Revmo. Cesis con il giano; il D. M. è in casa di M. Franc. Porcaro* ».

N. 141. *a*) Busto di Attis. Più tardi nella Villa Ludovisi n. 76, ora nel Museo Nazionale delle Terme.

b) Busto di Hygiea. Più tardi nella Villa Ludovisi n. 107, ora nel Museo Nazionale delle Terme.

c) Testa femminile; sembra identica con quella del Museo Capitolino Righetti II n. 258.

d) Erma doppio di Erodoto e Tucidide. Ora nel Museo Nazionale di Napoli (Guida Ruesch, p. 267, n. 1129). Cf. Huelsen, *Roem. Mitt.* 1901 p. 160, n. 15.

e) Iscrizione *Hierocles Aug. Helpidi coniugi* cet. (CIL. VI, 19459); ora nella Galleria lapidaria del Vaticano.

Berolin. fol. **66.** « *La figura segnata* A *è nel boschetto, l'altre due sono nella vigna degli Ubaldini* ».

N. 154. *a*) Statua seduta, cosidetta Vesta; esiste tuttora nel Casino di Pio IV. De Cavalleriis I. II, 9; Arndt-Amelung *Einzelverkauf* 774; Reinach *Rép.* II, 687, 2.

b) Statua loricata; manca la testa e l'avambraccio destro. Accanto alla gamba destra un cornucopiae. Sulla corazza due grifi, sotto di essi un aquila seduta sopra un fulmine. Per il tipo cf. Reinach *Répert.* II, 576, 6 (Louvre, già Collezione Campana).

c) Puteale rotondo, il cui margine inferiore è cinto da una ghirlanda. Dei rilievi si vede un uomo barbato (Nilo) seduto sopra una roccia, con la testa rivolta ad una figura vestita, della quale è conservata soltanto la parte inferiore. Dall'altra parte coccodrillo.

Fol. **66**v (ripr. a p. 44). « *Queste sono tutte tre nel boschetto* ».

N. 155. *a*) Statua di donna vestita, in piedi. Identica, come ha riconosciuto P. G. Huebner con la « Mnemosyne » del Museo Vaticano, Clarac 498 n. 976 A.

b) Statua come sopra · sulla base l'iscrizione moderna MNEMOSINE. Ora nel Museo Capitolino: Righetti I, tav. 114; Clarac 976 n. 2532.

Il Huebner (l. c. p. 365) non avendo veduto che questa statua tuttora esiste a Roma, ha voluto sostenere ch'essa fosse tra quelle regalate da Papa Pio V al Granduca di Toscana e mandate a Firenze nel 1569. Ma la sua asserzione (p. 366, not. 7): « *die drei Mnemosyne benannten Statuen wurden alle nach Florenz geschickt* » è doppiamente inesatta. Il catalogo del 1566 annovera non meno di quattro « Mnemosini » (n. 92, 107, 109, 115; vi è di più una « Ermosine in un termine » n. 74), e l'elenco delle statue spedite a

Firenze (Michaelis, *Jahrbuch*, 1890, p. 66) ha soltanto due Mnemosini. Cadeno con ciò le conclusioni cronologiche, che lo Huebner ha voluto basare su questa ipotesi: la statua Capitolina può essere rimasta nel Giardino Vaticano ancora un tempo considerevole dopo il 1570 (vedi più sotto p. 49 sg).

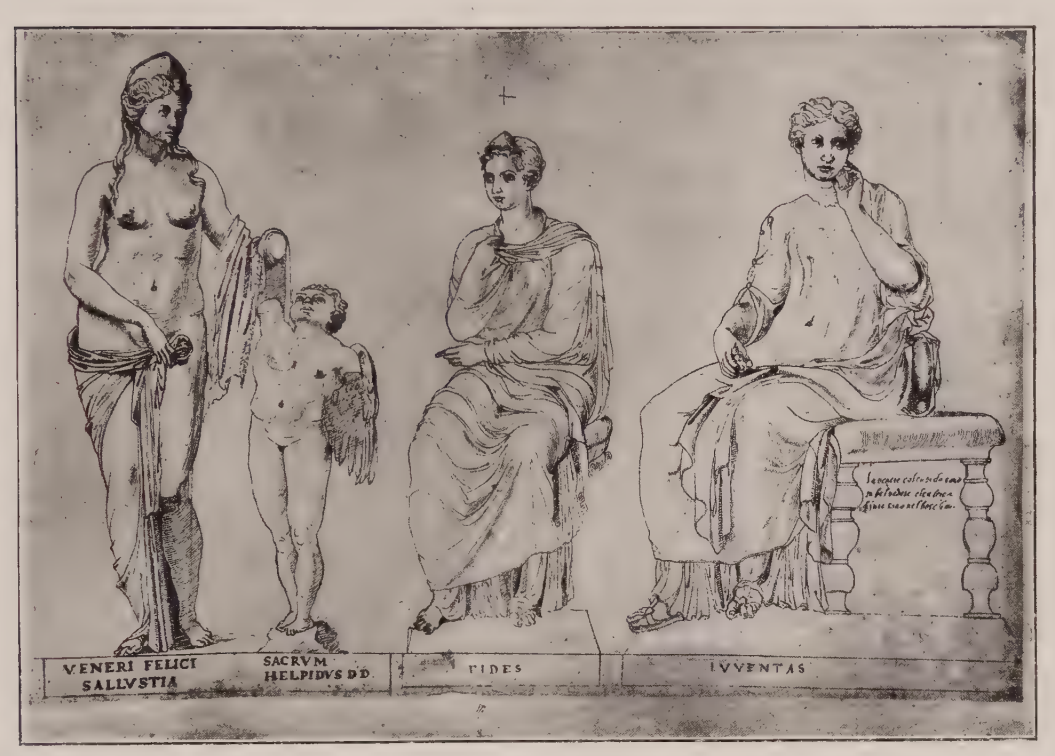
c) Statua vestita di chitone senza maniche e di mantello; sulla base l'iscrizione moderna: IVNONI PLACIDAE. Menzionato nell'Inventario del 1566 (Michaelis *Jahrbuch*, 1890 p. 62) n. 113; incisa preso de Cavalleriis I, 8. Ora nel Museo Capitolino: Righetti I, 19; Clarac 423 nr. 749. Erra lo Huebner l. c. identificandola con la statua Vaticana Clarac 424 nr. 757.

Berolin. fol. **77**. « *La Venere col Cupido sono nel Belvedere, e le altre figure sono nel boschetto* ».

N. 177. *a*) Gruppo della Venus Felix (Clarac 609 nr. 1349), posta nel Vaticano dal principio del sec. XVI; tuttora nel Cortile di Belvedere n. 42. Michaelis *Jahrbuch des Inst.* 1891 p. 14; Amelung *Vatik. Katalog.* II p. 112 e tav. 12; CIL. VI, 782.

b) Donna seduta, con l'iscrizione moderna FIDES sulla base; esiste tuttora nel casino di Pio IV. Menzionata nell'inventario del 1566 (Michaelis, *Jahrbuch* 1890 p. 62) n. 78. Arndt-Amelung *Einzelverkauf* n. 787. Reinach *Répertoire* II, 687, 7.

c) Donna seduta, con l'iscrizione moderna IVVENTAS sulla base. Incisa dal De Caval-



leriis I, II, 14 « *Iuventas dea e marmore in Pontificio viridiario* ». Disegnata già (forse nel Palazzo di Venezia) dallo Heemskerck cod. Berolin. I, fol. 52, trasportata nel Vaticano nel 1561. Arndt-Amelung *Einzelverkauf* 786; Reinach, *Répertoire*, II, 687, 5; P. G. Huebner fig. 1 e *Roem. Mitt.* 1911, p. 315.

Fol. **77**v. « *Il D M segnato A è in nella vignia del vescovo di Pavia, e li duoi seguenti B C sono in casa del vescovo Joanbecaro in Piazza Colonna, gli altri tre in casa di M. Franc. Porcari* ».

N. 178. *a*) Ara con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 2461: *D. M. M. Aur. Mucianus* cet. Copiata dallo Smezio ed altri « *in Quirinali, in vinea sub hortis Sallustianis* ». Ora perduta.

b) Ara con iscrizione sepolcrale *CIL.* VI, 14545: *Dis Manibus Cassiae Lochiadis.* Copiata nel sec. XVI « *in domo Zambeccari apud S. Apostolos* ». Ora perduta.

c) Aretta con iscrizione votiva IGr. XIV, 999: Ἡλίῳ Μίθρᾳ ἀνικήτῳ. Copiata più volte nella casa Zambeccari presso Ss. Apostoli nel sec. XV e XVI, ora perduta.

d) Tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 28409: *D. M. Vehiliae Eucarpiae* cet. Nel sec. XV e XVI in Casa Porcari, ora perduta.

e) Tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 22888: *D. M. Natronia Ti. l. Trofime* cit. Nel sec. XV e XVI in Casa Porcari, ora nella Villa Pamfili.

f) Tavola con iscrizione sepolcrale CIL. VI, 18208: *D. M. T. Flavius Soratus* cet. Nel sec. XV e XVI in Casa Porcari, ora perduta.

Berolin. fol. **78.** « *Queste figure con la testa sono nell'Antiquario del Rev.mo di Cesis* ».

N. 179. *a*) Statua di donna col mantello tirato sul capo: nella sinistra spighe e papaveri; il braccio destro involtato nel mantello sembra tenere un rotolo. Menzionata dall'Aldovrandi p. 128: « *Cerere... in cima dell'Antiquario* ». Il motivo corrisponde esattamente al torso di Kora nel Casino di Villa Borghese n. 23.

b) Gruppo di Pan e Dafni, poi nella illa Ludovisi, ora nel Museo Nazionale delle Terme. Cf. de Cavalleriis I. II, 22; Clarac 725 C nr. 1736 H; Schreiber, *Villa Ludovisi* n. 4; Paribeni, *Guida del Museo Nazionale* (1911) p. 45, n. 190.

c) Busto di Giunone con velo e corona. Più tardi nella Villa Ludovisi (Schreiber n. 78), ora nel Museo Nazionale delle Terme. Riprodotto presso Overbeck, *Kunstmythologie,* Hera, Atl. tav. IX, 2.

Berolin fol. **78** v. « *Queste sono nell'Antiquario del Rev.mo Cesis* ».

N. 180. *a*) Tripode con i simboli di Apollo in rilievo.

b) Rilievo rappresentante Dioniso sorretto da un Satiro: a sinistra pantera ed un'erma. Più tardi nei magazzini di Villa Ludovisi (Schreiber n. 334).

c) Rilievo votivo alla Dea Siria con l'iscrizione:

TVLIVS ELIVS AVR IVLIANVS FOR SAC HVIVS HI
CVM SVIS OMNIBVS EX VOTO ENS ANIMO D D

CIL. VI, 2275: cf. Aldrovandi p. 132. Più tardi nei magazzini della Villa Ludovisi (Schreiber n. 337).

I ventun fogli dell'Album del Dosio che abbiamo ricuperati in questo modo, rappresentano forse la maggior parte dell'opera da lui preparata: supponendo che essa doveva, per l'estensione, uguagliare la raccolta delle vedute romane composta da cinquanta tavole, mancherebbero soltanto otto tavole corrispondenti a quattro fogli disegnati da ambedue le parti. In ogni caso quello che è conservato basta per formarci un'idea del lavoro del Dosio, dei suoi vantaggi e dei suoi difetti.

Diciamo da principio, che l'autore ha copiato con grande diligenza i testi delle iscrizioni (1) e gli ornamenti aggiunti, osservando sempre la divisione delle righe, e che non si trovano mai falsificazioni ed interpolazioni. Ma la coltura classica del Dosio non bastava per intendere i testi d'iscrizioni e perciò egli non di rado sbaglia nel copiare epigrafi di lettura un po' difficile. La sua raccolta poi non è il frutto di lunghe e pazienti ricerche fra le rovine di Roma e della Campagna, come lo sono i libri del Ligorio; neppure è nata, come quella del Boissard da uno spoglio minuto delle grande collezioni di antichità esistenti a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Invece l'artista nelle sue passeggiate per la città pare che abbia copiato qua e la monumenti che lo attraevano, specialmente per la bellezza dei loro ornati. Sono perciò numerosi i disegni di urne ed are sepolcrali impiegate in quell'epoca ad usi sacri nelle chiese. Il Dosio ha copiato monumenti di questo genere a S. Giovanni in Laterano (Marucell. 152, *d.* 153, *b*), a S. Croce in Gerusalemme (M. 153, *a*), S. Lorenzo fuori le mura (M. 153, *f;* Berolin. 46), S. Lorenzo in Panisperna (M. 148, *d.*

(1) Si noti che nei soli due casi, ove un'iscrizione si trova ripetuta, i due apografi sono diversi. Il titolo sepolcrale CIL VI, 14422: *D. M. Carpo Phainus,* è segnato esattamente sul foglio Marucell. 155v., *b.* mentre a fol. 150, *e,* nella riga seconda è CARPO. P. NAINVS, è l'ultimo verso è omesso. Anche dell'iscrizione CIL. VI, 26635 abbiamo un apografo corretto Marucell. fol. 149v, *d,* mentre l'altro fol. 155v, *d* pecca di varie inesattezze.

157v., *b*), S. Pietro in Vincoli (M. 161v., *d*), S. Clemente (M. 153, *c. e.*), S. Giovanni a Porta Latina (M. 153v., *d*). La maggior parte però delle iscrizioni copiate in chiese appartiene alla piccola zona fra il Campidoglio e l'isola, con la zona corrispondente della sponda trasteverina. Ivi il Dosio ha lavorato in S. Maria in Araceli (M. 156v., *a*), S. Maria in Portico (M. 159, *g*), S. Maria del pianto (M. 159, *i. k. l. m.*), S. Nicola in Carcere (M. 153, *d.* 159, *h*), S. Salvatore de Curtibus (M. 155v., *a.* 160, *a.* 160v., *a. b. c. d. e.*), S. Agata (M. 157v., *a. c.*) e S. Cecilia (M. 155, *a. b.* 160v., *f*). Se ne potrebbe conchiudere, che il Dosio abbia avuto la sua dimora a Roma in questa parte della città. Anche l'iscrizione Marucell. fol. 157v., *c*, che secondo l'indicazione del Dosio sarebbe stata collocata a S. Agnese fuori le mura, secondo altri autori degni di fede stava a S. Agata in Trastevere; abbiamo qui forse il solo caso di una indicazione erronea di luogo.

Fra le collezioni di antichità primeggia naturalmente il Vaticano: vi sono parecchi monumenti collocati nel Belvedere (M. 149, *a.* 157, *b;* B. 77, *a*) e nel « Boschetto » della Villa di Pio IV (M. 153v., *a. b. c.* 157, *a.;* B. 66, *a,* 66v., *a. b. c.* 77, *b. c.*). Viene appresso la collezione Cesi con una diecina tra scolture ed epigrafi (B. 59v., *a. b. c. d.* 78, *a. b. c.*, 78v. *a. b. c.*). È notevole la scarsità di oggetti appartenenti ad altre grandi collezioni di antichità nell'Album del Dosio: non vi troviamo nemmeno uno delle magnifiche raccolte Carpi, Colocci, Farnese, della Villa di Giulio III ecc.; vi sono soltanto due della collezione Valle (B. 46v., *a. c.*). Eppure sappiamo da altre fonti (v. cap. V) che l'artista vi ha lavorato parecchio.

Fra le collezioni più piccole menzioniamo quelle conservate nelle vecchie case di famiglie romane, come i Porcari (B. 59v., *e.* 77v., *d. e. f*), i Frangipani (M. 152, *e. f.* 160, *d*), i Savelli (M. 154. 154v. 156), e nei palazzi di prelati romani: del canonico Gigli (M. 156v., *b. c. d. e*) dei vescovi Farratini (B. 12, *a. b.* 12v., *b*) e Zambeccari (B. 77v., *b. c*), del Rev.mo Montepulciano (M. 150v., *a*) vale a dire del cardinale Gio. Ricci (1498-1574), e di un vescovo anonimo incontro a S. Agostino (M. 198, *a, b, c.).* Non vi mancano in fine monumenti copiati in giardini o vigne di privati, degli Ubaldini (B. 49v., *a.* 66, *b. c.*), del Bufalo (B. 59, *a. b. c*), del vescovo di Pavia (B. 77v., *a*), di Giacomo da Perugia (M. 161, *d*) e dello speziale Biondo (M. 161v., *e. f*). Ma la maggior parte dei monumenti raccolti nell'Album del Dosio proviene da tre collezioni private, sulle quali perciò bisogna aggiungere poche parole; esse sono le collezioni Altieri, Benzoni e Maffei, anch'esse tutte e tre esistenti non lontano dal Campidoglio.

La collezione degli Altieri rimonta sino agli ultimi anni del Quattrocento. Il primo raccoglitore fu Marcantonio Altieri, discepolo ed amico di Pomponio Leto e Bartolomeo Platina, autore dei « Nuptiali », libro tanto ricco di particolari caratteristici per la società romana del Quattrocento, specialmente la vecchia aristocrazia. In questo libro il Marcantonio viene descritto come amatore zelante dell'antichità, il quale spesso « ragionando di medaglie, camei e qualche altra figura » con Pierpaolo Cardello, col Caradosso, con

Paolo Giustini, con Giovanni Ciampolini ed altri « consumava per piacere el giorno tutto, col smenticarsi del tornar de casa » (Li Nuptiali p. 61 ed. Narducci). Ai tempi dell'Aldrovandi, due case degli Altieri sulla piazza omonima (corrispondente all'odierna Piazza del Gesù) erano decorate con antichità: nella prima, appartenente a Martio ed Emilio Altieri (Aldrovandi p. 228), situata la dove oggi è la chiesa del Gesù e la Casa Professa, il Dosio ha copiato un bassorilievo mitriaco (M. 150, *b*) ed il bel cippo antico con iscrizione moderna (M. 159v.); in quella di Girolamo Altieri (Aldr. p. 229), che corrisponde all'attuale Palazzo Petroni a sud della Piazza (P. E. Visconti, *Città e famiglie nobili dello Stato Pontificio*, III, p. 529 sg.) molto di più (M. 148v., *a. b. c. d. e.* 149v., *a. b. c. d.* 150, *a.* 153v., *e*). Una gran parte delle anticaglie possedute dagli Altieri cambiò luogo, quando nel sec. XVII fu costruito il magnifico palazzo sul lato nord della Piazza del Gesù: parecchie delle iscrizioni appariscono più tardi nella Villa Altieri sull'Esquilino, altre in diverse collezioni romane. Cf. anche Lanciani, Storia degli scavi I, 102 sg.

Vicina alle case degli Altieri era quella degli Astalli, la quale verso il 1550 era diventata proprietà di Giacomo Benzone da Crema (Lanciani, Storia degli scavi I, 160). Il Dosio, che disegnò un numero discreto di monumenti ivi (M. 149, *c.* 150 *c. d. e.*, 155v., *b. d. e.*, *f.* 160, *e. f.*, B. 12v., *a.* 39v. *a*) nomina come proprietario un Paolo Pinzone, del quale però non sono riuscito a trovare altre notizie (1).

Ma la collezione che più di ogni altra venne messa in contribuzione dal Dosio per il suo Album, è quella del canonico Achille Maffei. Questo (da non confondersi con Achille seniore, il quale eresse nel 1494 il monumento a suo padre Bernardino in S. Maria sopra Minerva, e che viene menzionato come raccoglitore d'iscrizioni romane dal Giocondo e dal Sabino) fu figlio di Girolamo Maffei ed Antonina Mattei, fratello dei cardinali Bernardino (1514-1553) e Marcantonio (1521-1583). Nato, come pare fra il 1510 e 1515, egli fu professore di diritto canonico nella Università romana nel 1539, divenne avvocato concistoriale e canonico della Basilica Vaticana, e morì nel 1568 (2). La sua raccolta ricchissima d'iscrizioni fu in gran parte dispersa dopo la sua morte: uno dei pezzi più interessanti, il rilievo col Juppiter Caelius ed il Genius Caeli montis (Maruc. f. 57v, *d*) passò poi nella raccolta dei Gaddi a Firenze. Siccome il Dosio, come vedremo appresso (p. 64 sg.), fu continuamente in relazione con Niccolò Gaddi, procurandogli opere d'arte per la sua collezione, non è improbabile ch'egli abbia anche avuto parte al trasferimento di questo rilievo da Roma a Firenze. Il numero delle anticaglie disegnate dal Dosio presso Achille Maffei ascende a non

(1) Il Mandosi, *Biblioteca Romana* I (Roma 1682) p. 297, cent. V n. 35 dà la biografia di Rutilio Benzone, canonico di S. Maria in Via Lata e poi vescovo di Loreto e Recanati († 1613), dicendolo figlio di un Paolo: quest'ultimo, secondo ragioni cronologiche, potrebbe essere quello menzionato dal Dosio, e forse figlio di Giacomo.

(2) V. Prosper Mandosi, *Biblioteca Romana* II (Roma 1692) p. 103, cent. VII n. 36. Non posso trovare con quale ragioni il Lanciani (*Storia degli scavi*) I, 110) indichi come fratello di Achille il vescovo di Cavaillon, Mario Maffei da Volterra.

meno di trentasette (M. 149, *b.* 151, *a. b. c. d.* 151v. 152, *a. b. c. g. h.* 152v., *a. b. c. d, e. f.* 157, *c.* 157v. *d.* 158, *a. b. c, d. e. f. g.* 158v., *a. b. c. d. e. f.* 160, *c.*, 160v., *h. i.* 161. *a. b. c.*): alcune iscrizioni sono conservate soltanto dai suoi apografi.

Da ciò che abbiamo esposto sulle diverse collezioni ed i loro proprietari si possono desumere anche gli argomenti per stabilire la data del lavoro del Dosio. Non vi è nessun indizio che ci porta al di là dell'anno 1570; anzi il modo come viene menzionato « Mr. Achille Maffei » non si spiegherebbe molti anni dopo la sua morte (1568). Dall'altra parte, nella indicazione dei luoghi il Dosio parecchie volte nomina « il Gesù »: la costruzione di questa magnifica chiesa fu cominciata dal Cardinale Farnese nel 1568. Per queste considerazioni credo di poter limitare la compilazione dell'Album del Dosio nel biennio 1569-1570 cioè, come dissi più sopra, al medesimo tempo quando la raccolta delle vedute di Roma vide la luce (1).

IV. — Il Trattato di Architettura.

In una lettera del 8 maggio 1574 (presso Bottari-Ticozzi, III, n. 140, p. 301) il Dosio scrive da Roma al suo fautore Niccolò Gaddi: « Per Baccio procaccio si manda a V. S. sette fogli d'architetture di mia mano. In quattro ho messo tutta la Ritonda ordinatamente e misurata con diligenza. E gran tempo ch'io n'aveva voglia, e questa quaresima sono stato parecchi giorni occupato per farla bene, e l'ho messa insieme e ne mando a V. S. la prima. So che ne resterà soddisfatto, essendo molto regolata e secondo le regole di Vitruvio. V. S. si potrà pigliar piacere di ritrovare le proporzioni, che invero per un ordine corinto non si può migliorare. In questo mezzo non mancherò del continuo seguitar di far sempre qualcosa. Le mando ancora tre altri fogli di varî frammenti di basi e cornicioni. Ora voglio fare parecchi capitelli ionici e dorici, e di varie sorte; e così farò tutte le cose di Bramante che sono in Belvedere. Partimenti, e altre simili cose, ne ho assai, dove che si potrà fare un libro, come desidera V. S., potrà vedere che differenza è dalle cose che descrive il Serlio a queste che le mando. Io non l'ho ombrate, parendomi che servino più così, non si curando d'or-

(1) Il Sig. P. G. Huebner, nell'articolo più volte citato si affatica a dimostrare, che i sopra annoverati fogli del Berolinensis (ch'egli comprende sotto la denominazione *Stilgruppe A*) appartengano ai primi tentativi del Dosio; egli chiama la maniera *ängstlich fest, leer, unsicher,* e giudica che alcuni particolari sono spessso « *anfängerhaft schlecht gebildet* ». Ciò non ostante egli attribuisce il gruppo al regno di Pio IV (1561-1565), quando il Dosio, allora trentenne, già era entrato da più di dodici anni nella carriera artistica. Non occorre rifiutare a lungo queste ipotesi, che l'autore stesso non vorrà più sostenere, quando avrà acquistato una maggiore esperienza con i disegni del Cinquecento e saprà distinguere le differenze che dipendono da ragioni tecniche da quelle che derivano dall'evoluzione artistica. Che l'argomento da lui addotto circa la « Mnemosine » del Vaticano, trasferita come egli crede da Roma a Firenze nel 1569, è infondato, l'abbiamo esposto sopra p. 44.

namenti di carte, ma che sieno con le sue misure più intelligibili, perchè l'acquerello offusca i numeri ». Ai medesimi studî di architettura si riferisce un passo in una lettera al Gaddi di poco posteriore (14 giugno 1574; l. c., p. 304), ove il Dosio lo prega di prestargli « qualche libro come Leo Battista (Alberti) o altri ».

Ma anche quest'opera del Dosio non fu condotta a termine, ed oltre una breve notizia nelle « Vite dei pittori, ecc. » del Gaburri (1) scritta circa il 1720 si trova appena menzionata. E però ne esistono ancora frammenti considerevoli in diverse collezioni.

Nella raccolta degli Uffizi sono conservati quattro fogli con disegni molto elaborati del Pantheon, i quali debbono ritenersi o quei medesimi che l'artista nel 1574 mandò al Gaddi, oppure copie perfettamente simili. Sono grandi fogli doppi di sesto uniforme (cm. 44/58) e della medesima carta, che porta come filigrana uno scudo con dentro un ramo fiorito. I fogli una volta erano piegati in mezzo in modo da formare un fascicolo di sedici pagine in foglio piccolo: per conseguenza al disegno della metà destra di ogni foglio retto fa seguito quello della parte sinistra del foglio verso, ecc. L'ordine originario dei fogli, come si può stabilire per ragioni intrinseche, è stato il seguente:

ove le lettere significano i fogli e la loro meta *d*(estra) oppure *s*(inistra):

A	2021	*d*	2021v.	*s*
B	2020	*d*	2020v.	*s*
C	2023v.	*d*	2023	*s*
D	2023	*d*	2023v.	*s*
E	2020v.	*d*	2020	*s*
F	2022	*d*	2022v.	*s*
G	2022v.	*d*	2022	*s*
H	2021v.	*d*	2021	*s*

Il testo che accompagna i singoli disegni del Pantheon, è il seguente:

Uff. 2021, metà destra. « *Pianta del Pantheon vulgarmente detta la ritonda, misurata col palmo romano partito in minuti 60* ». Il corpo delle mura acquerellato al bistro.

(1) Bibl. Nazionale a Firenze, Cod. Palat. E B, 9, 5 tom. IV p. 1170 (dopo un breve ragguaglio preso dal « Riposo » del Borghini): « *Scrisse un Trattato di Architettura, che va alle stampe.* » Non so da che parte venga quest'ultima notizia: certo è che la stampa non fu mai effettuata.

Uff. 2021v, metà sinistra. « *Questa rapresenta la pianta di sopra della ritonda, ritirandosi in dentro quanto è il portico, come si vedrà nel suo profilo. Se dimostra ancora in questo medesimo disegnio la cupola in piano per meterci le sue misure de gradi et altre cose, come de l'ochio e simile et essendo misurato tutto questo edifitio con il palmo romano partito in oncie 12... questo si fa per poter più distintamente misurar le sue parte e particolarmente come si vedrà più inanzi membro per membro* ».

2020, parte destra. « *La parte di nanzi della ritonda. Nella seguente carta si troverà el suo profilo e la faccia dentro del portico* ». Veduta geometrica della fronte del Pantheon.

2020v, metà sinistra. « *Questa fiura rapresenta drento el portico con la porta et armadura di bronzo con tutto quello che è sopra come s'è visto nella passata pianta. L'architrave B qui in maggior forma è quello che corse dentro nel portico sopra le colonne* ». — « *Modanatura dello stipite della porta* »

2023v., metà destra. « *Questo è il profilo del detto dalla parte di fuora, e le due cornice in maggior forma qui A, B, son quelle che corrono per tutto. E d'avertire ch'essendo di mattoni e tutte guaste non ci è misure particolare de membri per chè erano coperte di stucco che oggi non se ne vede vestigio alcuno* ». Veduta laterale del Pantheon.

2023, metà sinistra. « *Qui si rapresenta el profilo tagliato per il mezo, dove apariscie el portico e il di dentro del tempio con tutto quello ch'è sopra al'entrata della porta. Come se dimostra per la pianta passata et per la faccia. La cornice qui A è di bronzo ed è intorno al ochio dalla parte di dentro come si può per il disegnio vedere* », Spaccato del Pantheon col portico, e profilo di una cornice.

2023, metà destra. « *Questo disegnio è il profilo del cornicione del portico della ritonda, così la colonna qui nel istesso foglio con tutte le sue misure e la diminutione da basso acanto a l'apofigie è palmi 6 m. 32, da capo è p. 5 m. 44, che viene a esser più sottile m. 48, che è circa a l'ottava parte più grossa dall' imoscapo che non è di sopra* ».

2023v., metà sinistra. « *Base delle colonne del Portico della Ritonda con suo capitello misurato mettendo il piombo in sul fiore. Et ancora si rapresenta nel medesimo foglio la tavola del capitello se bene in minor forma e parimenti el profilo del corno misurato e fatto in proportione del capitello e della base con la diminutione che fa la colonna da capo* ».

2020v., metà destra. « *Qui si dimostra in maggior forma parte del profilo della porta della ritonda con sua pilastri scanalati, le quale scanellature son larghe*

m. 38; el piano fra l'una e l'altra è m. 12 ». — « *Modanature delle incrostature fra l'un pilastro e l'altro* ».

Uff. 2020, metà sinistra. « *Quest'è la cornice sopra le colonne di dentro della ritonda co(n) un de fusti con basa e capitello con la sua diminutione o retratione che si dica. E d'avertire ch' io ho trovato diminuite da capo l'ottava parte del suo diametro da piè, del resto essendo questo edefitio tanto proportionato e bene inteso e secondo le regole di Vitruvio, che non occorre dirne cosa alcuna essendo che con le misure si può ritrovare ogni cosa* ».

2022, metà destra. « *El capitello qui sotto è un di quelli che son sopra alle colonne di drento della Ritonda essendo misurato come rapresenta le due fiure; una segnata* Δ, *è il profilo mettendo il piombo in sul fiore e cadendo el filo e preso le sue misure di tutti gli sporti; così l'altro segnato* Є *è preso e sua agetti in sul corno e tutte le sue altezze con la sua tavola se bene in minor forma e fatta in proportione e secondo la regola* ».

2022v. intero « *La figura qui di sotto rappresenta una parte del di dentro della Ritonda cioè sopra al primo ordine e tutti e membri del presente foglio sono contrassegnati e fatti in maggior forma come si può per le sue lettere ritrovare* ». Disegno dell' incrostazione dell'attico nell' interno, con sette figure di dettaglio, segnate *A-G*.

2022, metà sinistra. « *Quest'è un de capitelli de tabernacoli della ritonda con sua pianta e profilo misurato col palmo Romano. Avvertendo che el profilo è misurato in sul fiore come son tutti gli altri di questo edefitio* ».

2021v., metà destra. « *Qui di sotto se rappresenta un dei tabernacoli di dentro della Ritonda con le sue incrostature di marmo e misti di varie sorte come ancora se ne veggono e vestigi. E messo in mezzo da dui pilastri e quali con tutti gli altri sono striati con sette strie per ciascuna faccia, e le colonne ne hanno ventiquattro, e il detto tabernacolo parimente a le colonne striate con n. 24. E d'avertire che dui tabernacoli hanno e frontespitii tondi e dui acuti, così vanno seguitando; e tondi hanno più di altezza degli acuti minuti 10 o undici incirca* ».

2021, metà sinistra. « *Queste modanature della presente carta son tutte del passato tabernacolo, come per i caratteri contrasegniati si può ritrovare* ». Cinque disegni particolari delle basi, capitelli, trabeazioni ecc. con lettere di richiamo *A-E* al disegno precedente.

I disegni del Pantheon ed il testo che li accompagna bastano per darci un' idea sull'opera progettata dal Dosio. Essa sarebbe stata, come quella del Serlio, in prima linea tecnica. Pocó o niente di notizie storiche; invece molte ed accurate osservazioni sulla co-

struzione, sui materiali, sulle proporzioni, ecc., in uno stile prolisso di architetto poco letterato. L'autore si rivela come seguace convinto dei Vitruviani; e si osservi, che le parole di somma lode ch'egli crede di poter attribuire al Pantheon « essendo questo edifitio tanto proportionato e bene inteso secondo le regole di Vitruvio » si ripetono quasi testualmente sulla scheda Uffizj 2020 e nella lettera al Gaddi. In confronto col libro del Serlio, quello del Dosio avrebbe avuto il vantaggio di contenere un gran numero di misure, della cui esattezza l'autore si mostra con ragione alquanto fiero; ed infatti fino all'opera magistrale del Desgodetz nessun libro pubblicato sui monumenti antichi di Roma avrebbe potuto gareggiare con quello del Dosio per questo riguardo.

Dopo aver stabilito che i fogli Uffizi 2020-2023 appartengono al Trattato di Architettura, non fu difficile ritrovare altri frammenti dell'istessa opera, parte nella R. Galleria degli Uffizj, parte nella R. Biblioteca di Windsor. Sono fogli doppî (cm. 44/58) che una volta erano piegati, oppure metà di simili fogli ritagliati, quasi tutti con la filigrana summentovata. I disegni, come il Dosio indica nella lettera al Gaddi, sono fatti a contorno, tranne qualche rara eccezione. I fogli di Windsor in parte si trovano inseriti nel volume segnato A, 17 *(Architettura antica)*, che proviene dalla collezione di Cassiano del Pozzo (v. più sotto p. 69 sg.), in parte sono sciolti e ritrovati soltanto in questi ultimi anni (1).

I disegni tanto degli Uffizj quanto di Windsor sono di due categorie: alcuni rappresentano piante, alzati e particolari di monumenti interi; altri si riferiscono a frammenti di decorazione, come capitelli, basi e cornicioni trovati fra le rovine di Roma. Anche per questo riguardo, l'opera del Dosio avrebbe avuto qualche somiglianza con quella del Serlio, il quale nel terzo libro tratta « delle Antiquità di Roma », e nel quarto delle « Regole generali sopra le cinque maniere degli edifizj, cioè: Thoscano, Dorico, Ionico, Corintio e Composito ».

Nelle pagine seguenti propongo un breve catalogo dei fogli degli Uffizi e di Windsor; nell'interesse della brevità ho dato soltanto in pochi casi il testo intero del Dosio, limitandomi ad indicare il soggetto dei singoli fogli.

I. — *Edifizi di Roma.*

Uffizj 2008v. Tempio di Antonino e Faustina, veduta della facciata.
2008, metà sinistra. Pianta del Tempio di Faustina.
2008, metà destra. Profilo della trabeazione: disegno del fregio con l'iscrizione.

(1) Sono grato all'amico Dott. Th. Ashby, il quale mi ha comunicato le fotografie prese per suo uso, ed a Sir J. Fortescue, Bibliotecario della R. Biblioteca di Windsor, che gentilmente diede il permesso di riprodurre queste fotografie nel presente articolo.

2008v, metà sinistra. « *Questo è il capitello del portico del Tempio di Antonio* (sic) *e Faustina, el quale è tutto frammentato che non si possette cavar altre misure* ». — Base delle colonne.

Uff. 2009, metà destra. Facciata del Tempio di Minerva sul foro di Nerva.

2009v., metà sinistra. « *Disegno della base corintha del portico del Foro di Nerva, fu scavato il terreno per ritrovarla. El capitello qui di sopra è del medesimo edifitio, e per essere assai consumato non si possette havere alcuna misura dei suoi sporti ma solo l'altezza del tutto e della prima e seconda foglia* ».

2009v., metà destra. Pilastro e cornicione del Foro di Nerva.

2009, metà sinistra. Sotto l'architrave del Tempio di Minerva. — Fusto delle colonne.

Uff. 2024, metà destra. Tempio rotondo presso il Ponte Rotto, veduta ristaurata (all'acquerello). Sopra la trabeazione è scritto: « *da qui in su è aggiunta da un tempio in un basso rilievo antico* » (diverso da quello a S. Giovanni in Laterano disegnato nel *Codex Berolinensis* f. 4, n. 10, ora a Firenze nella Galleria degli Uffizi, n. 536). — « *Pianta del Tempio di Vesta, al quale si saliva con sette gradi. Oggi ricoperti tutti, ma facendo cavare si son ritrovati* ».

2024v., metà sinistra. Profilo del portico, parete della cella con le bugne.

2024v., metà destra. Pianta e profilo del capitello. — Base delle colonne.

2024, metà sinistra. Profilo del tempio per di dentro della cella. — Cimase di fuori e di dentro.

Uff. 2025, metà sinistra. Cornice, capitello, fusto della colonna e base del Frontispizio di Nerone a Monte Cavallo.

2025v., metà destra. Cornicione del Frontispizio di Nerone.

2025v., metà sinistra. Facciata dei propilei del Portico di Ottavia,

2025, metà destra. Cornice, fregio e architrave del Portico di Ottavia.

Uff. 2027, metà destra. « *Pianta del Tempio della Fortuna Virile consacrato a S. Maria Egitiaca nel Foro Boario* ».

2027v., metà sinistra. « *Faccia del Tempio della Fortuna Virile o Equestre* ».

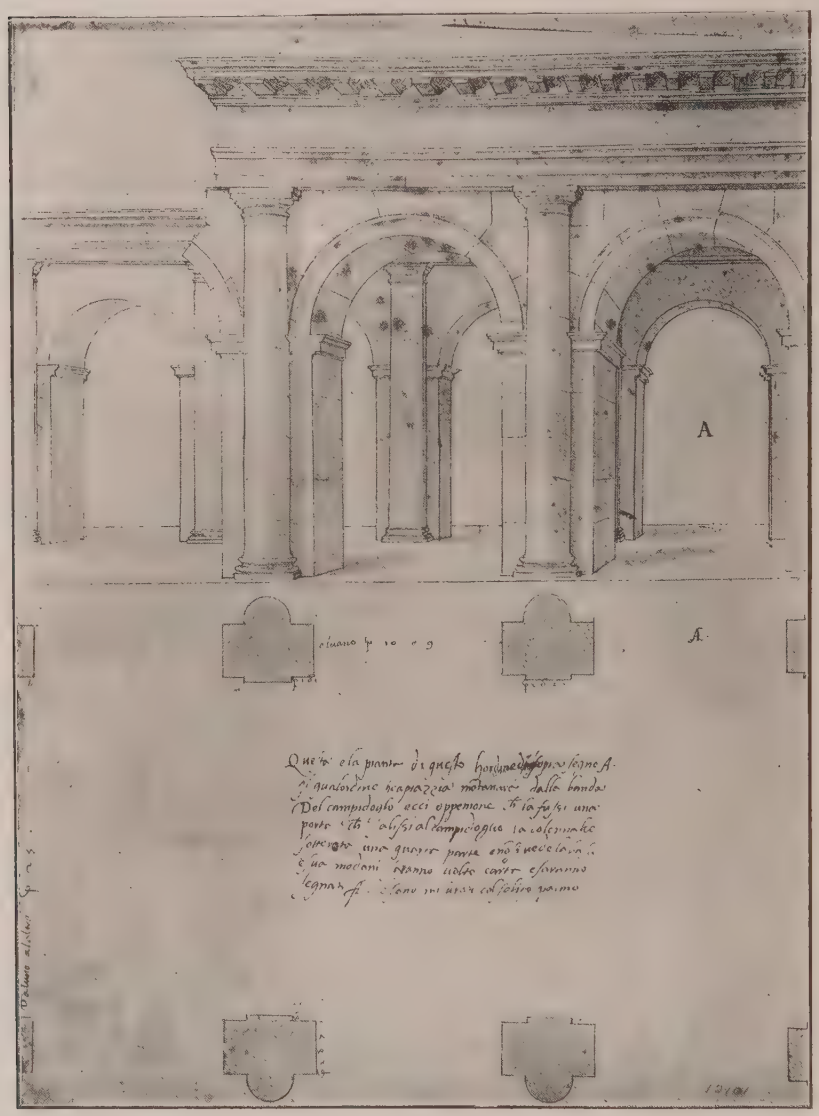
2027v., metà destra. « *Cornicione del Tempio della Fortuna Virile... Tutti gli intagli che sono in detto tempio sono coperti di stucco e fatti con bellissima gratia* » cet.

2027, metà sinistra. « *Questo è il capitello che fa angolo al portico del detto tempio, e fu già da molti detto il capitello della confusione, havendo, come si rappresenta in disegnio la voluta A zoppa per rispondere al fianco e alla fronte* » cet. Sopra questi fogli (e gli altri assai simili, ma non appartenenti al « Trattato » n. 2028-2029) vedi la bella monografia dell'architetto E. Fiechter *Röm. Mitt.*, 1906, p. 222 e segg.

Uff. 2030v., metà destra. Veduta di Porta Maggiore.

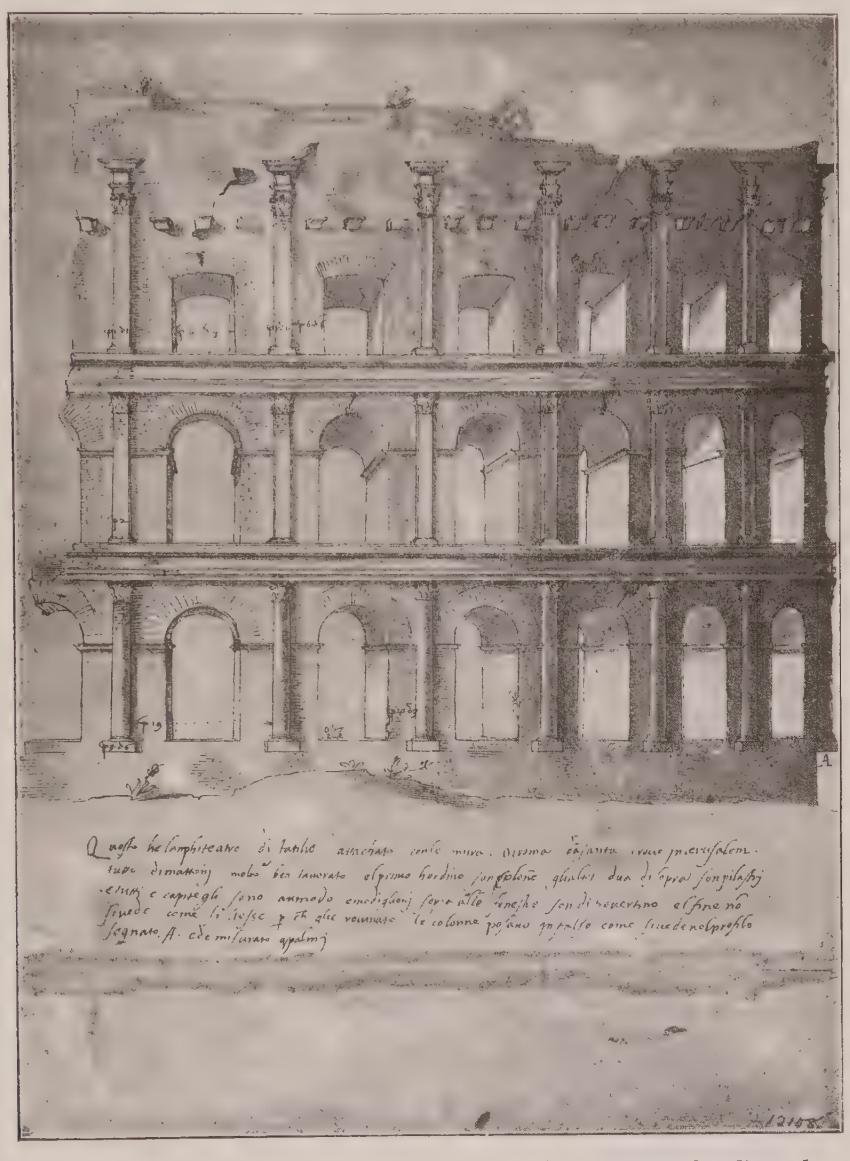
Uff. 2030, metà sinistra « *Modanatura dell'ordine della Porta Maggiore* ».

2030, metà destra. « *El presente edefitio è rustico composto con dorico, è di pietra tiburtina in sul monte Celio dove è la chiesa di S. Jo. e Paolo, e per vestigj che ivi si veggiono et e molti archi dà inditio che fussero fatti per bareggiare la superficie del monte et per sostentamento d'altri edefitii. Al presente v'è fondato sopra el convento degli Ingesuati e per mezzo a traverso in piè l'acquidotto Claudio* ».



2030v. metà simistra. « *Architrave, fregio e cornice dell'ordine passato rustico nel Monte Celio, dove è la chiesa di S. Jo. e Paolo* ». — « *Capitello del edefitio passato* ».

È interessante di paragonare questo disegno con uno dei fogli a Windsor, che nella forma esteriore è affatto somigliante agli altri appartenenti al « Trattato di Architettura »; il testo secondo lo stile più trascurato sembra essere anteriore a quello degli Uffizj.



Windsor 10838v. (= *Ancient Architecture* fol. 38v.) « *Questo hordine, ho toscano ho doricho che noi vogliam chiamare, he attaccato con la chiesa di San Giovanni e Paolo in sul Monte Celio, e per le vestigie che si veggono di esso edifitio teneva un gran peso e circondava gran parte del monte, e sopra detto edifitio v'è la vignia de' frati, la qual sotto è tutta in volta per quello che si può vedere. — E per mezo di detto hordine vi passava l'aqui-*

dotto che vien da Porta Maggiore e va al Palatino la quale è detta Aqua Claudia, e detto aquidotto veniva da lo edifitio coperto. Le sua corniciamenti sono qui di sotto contrasegnati e misurati a palmi ».

Windsor 10838 (= *Ancient Architecture* fol. 38). Veduta e pianta dei « Bagni di Paolo Emilio. » Pubblicata in facsimile dal Boni *Not. degli scavi* 1907, p. 416, fig. 41.

Windsor 12101. « *Questa è la pianta di questo hordine di sopra segno A, il qual ordine he a Piazza Montanara dalla banda del Campidoglio e ci (è) oppenione che la fussi una porta che salissi al Campidoglio. La colonna he sotterrata una quarta parte e non si vede la basa, e sua modani se hanno volta carta e saranno segnati A e sono misurati cal solito palmo* ». Pianta e veduta dei portici del Foro Holitorio. Una copia dell'alzata solo si ha sul foglio Uffizi 2553 (v. sopra p. 20); l'originale si trova ivi n. 4354v (v. p. 67).

12101v. Spaccato del pilastro con i capitelli dorici e la cornice.

12108. (v. p. 57) « *Questo he l'anphiteatro di Statilio, attachato con le mura di Roma da Santa Croce in Jerusalem, tutto di mattoni molto ben lavorato. El primo son colonne, gli altri dua di sopra son pilastri, e tutti e capitegli sono a hordine u(n) modo. E modiglioni sopra a le finestre son di trevertino; el fine non si vede come si stesse, perchè gli è rovinato. Le colonne posano in falso, come si vede nel profilo segnato A, ed è misurato a palmi* ».

Finalmente il Dosio, come altri suoi contemporanei, ha compreso fra i monumenti classici anche il Tempietto di Bramante a S. Pietro in Montorio, del quale egli dà la pianta. (Uff. 2041), l'alzato e la sezione (2042), la base delle colonne, l'ordine dorico del portico ed il cornicione dell'attico nell'interno (2041v), il basamento del pilastro e l'ordine dorico dell'interno (2042v).

II. — *Monumenti della campagna.*

Uffizj 2004. Tempio detto di Vesta a Tivoli. Pianta e spaccato.

2004v. Finestra per di dentro.

2040. Porta della cella e spaccato del portico.

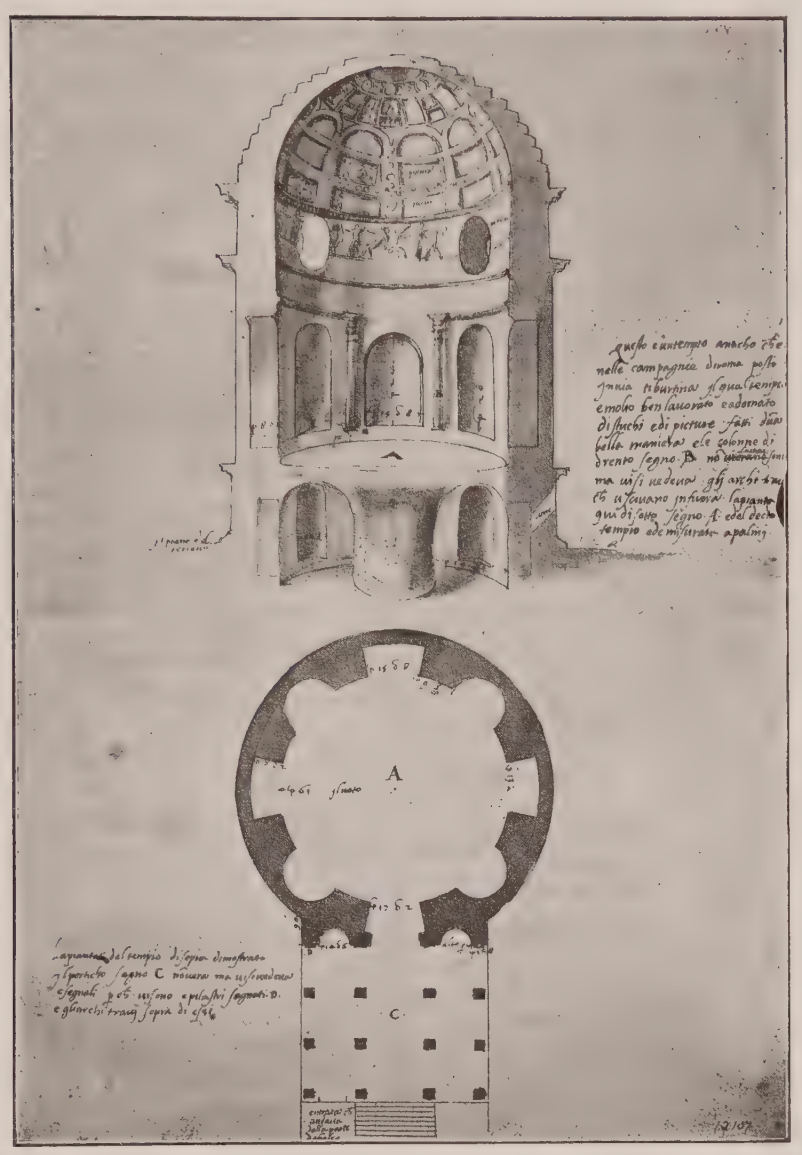
2040v. Base e capitello: pianta della colonna.

Windsor 12102. S. Urbano alla Caffarella. Alzato della faccia a cornice di mattoni.

12102v. Il cosidetto « Tempio del Dio Redicolo ». Alzato, finestra e meandro di mattoni.

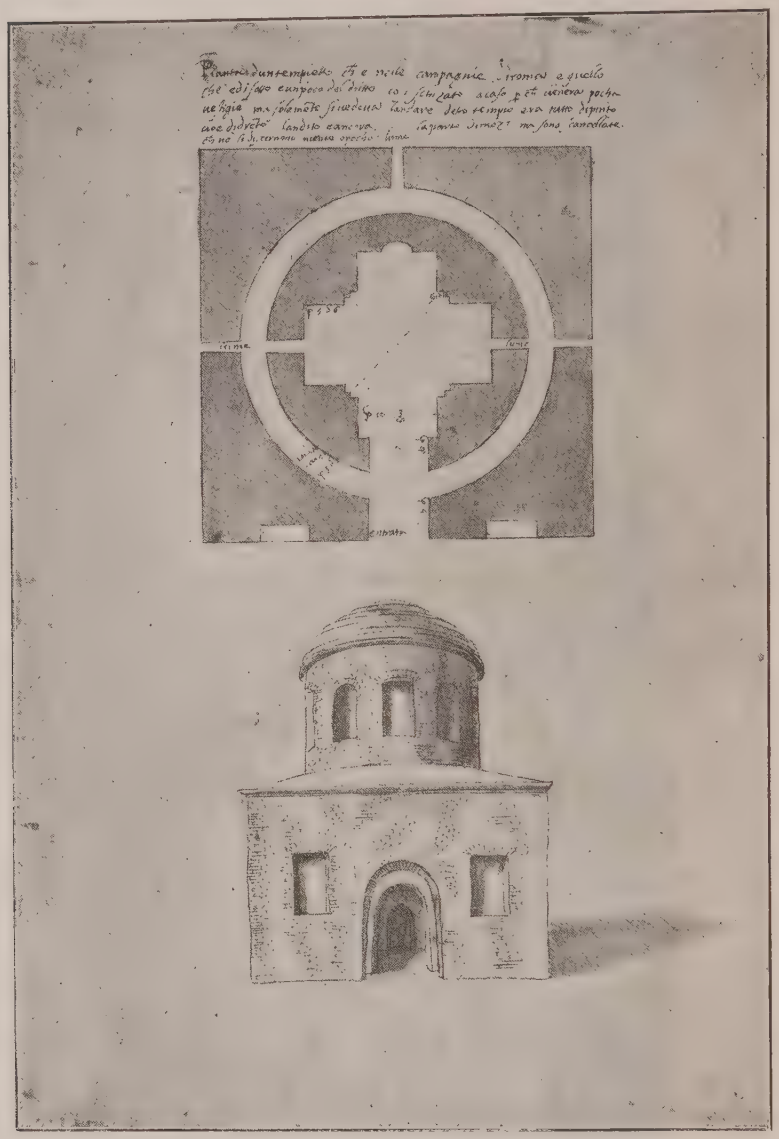
12107. « *Questo è un tempio anticho ch' è nella Campagnia di Roma posto in Via Tiburtina, il qual tempio è molto ben lavorato e adornato di stucchi e di pietre*

fatte d'una bella maniera, e le colonne di dentro segnate B *non sono, ma vi si vedono gli architravi che uscivano in fuora. La pianta qui di sotto segno* A *e del decto tempio ed è misurata a palmi* ». — « *La pianta del tempio di sopra dimostrato. Il porticho segno* C *non v'era, ma si vedeva e segnali, perchè vi sono e pilastri segnati* D *e gli architravi sopra di essi* ». Pianta e spaccato della Torre dei Schiavi sulla Via Labicana.



12107v. « *Pianta d'un tempietto ch'è nella Campagnia di Roma, e quello ch'è di sotto è un poco del dritto così schizzato a caso, perchè vi erano poche ve-*

stigie, ma solamente si vedeva l'andare. Detto Tempio era tutto dipinto, cioè di dentro l'andito, e ancora la parte di mezo, ma sono scancellate che non si discernono niente o poco ». Il sepolcro detto Torraccio o Palombaro



al nono miglio della Via Appia. Canina, Via Appia p. 183. Il disegno corrisponde esattamente all' altro pure di mano del Dosio, Uff. 4355, 4356 (v. più sotto p. 67).

III. — *Particolari di decorazione.*

Uffizj 2010. « *La basa* A *fu trovata al giardino di Pietro Paolo Attavanti, oggi si ritrova insieme con la sua compagnia in la casa del arcivescovo di Fiorenza, e ancora che sia più alta che non dovrebbe secondo la sua proportione, nondimeno è diligentissima e graziosa al vederla. L'altra segnata* B *peccha nel meno quanto alla grossezza, ma per essere d'ordine ionico, si comporta. Fu trovata insieme con l'altra segnata* C *in una cava alla Madonna della Consolazione. L'altra segnata* D *è in la chiesa di S. Croce in Jerusalem sotto a una colonna di spoglie, un'altra simile è sopra a una chiavica alla Dogana, lavorata con estrema diligentia. Son tutte le dette misurate col piede antico partito in 16 dita* ». La base *A* si trova disegnata anche nel cosidetto taccuino di Andrea Coner fol. 130 (Ashby p. 64), con l'indicazione « in S. Adriano » e dal Vignola, Uffizj 1813v, il quale non indica il luogo. Un'altro esemplare della base *B* è disegnato da Antonio da Sangallo il vecchio Uffizj 1617 che la vide « *a piè di Monte Chavallo per andare alla Fontana di Trevi murata sotto una colonna di un porticato* ». Dell'altra *D* si hanno disegni del sudetto taccuino f. 132 (Ashby p. 65), del Sansovino Uffizj 5v, di Baldassarre Peruzzi Uff. 550 e nel codice Destailleur-Poloffzoff a S. Pietroburgo (v. Geymueller *Mélanges de l'École Française à Rome,* XI, 1891, pag. 133-137) B fol. 88. Il foglio è riprodotto in facsimile presso Geymueller-Stegmann, *Architektur der Renaissance in Toscana* vol. IX tav. 8.

Uff. 2011 (metà sinistra). « *La base qui segnata* A *è nella chiesa di S. Paolo nella Via Ostiense, stava collocata sotto a colonne di spoglie. Fu misurata col piede antico Rom(ano) partito in 16 dita e ogni dito in parte 5. — La base* B *fu trovata nel Monte Celio drento alla vigna di S. Gregorio, fu misurata col piede partito in el modo detto di sopra.* » La base A è disegnata anche nel codice Barberino di Giuliano da Sangallo fol. 8, *t* e sulla scheda Uffizi 1813 (Vignola). Della base B si ha un altro disegno del Vignola Uffizî 4360: essa corrisponde per la membratura a quella del vicino Settizonio (Huelsen, 46. *Berl. Winck.-Progr.* p. 16), ma è di dimensioni minori.

Metà destra. « *La base segnata* Є *è in sulla Piazza di S. Maria in Tresteveri, è di colonna di tempio tondo, non havendo el plinto. L'altra qui* Z *fu trovata insieme con un altra in sulla Piazza vicino alla Consolazione. Haveva come si vede el toro superiore scanalato per lungo, nel resto era quasi simile alla ionica, non havendo il toro inferiore.* » Tutto il foglio è riprodotto in facsimile presso Geymueller-Stegmann, l. c. tav. 9.

Uff. 2011v, metà sinistra. « *La presente base segnata* Δ *è alla fabrica di S. Pietro fra i marmi et è antica, misurata col piede. Non haveva plinto per quel che si vede per congettura d'un tempio di forma circulare. — L'altra segnata* Ω *è pur a S. Pietro ed è la base d'una delle colonne di Templum Pacis, che vi fu portata a tempo ch'era architetto el Sangallo* ». (Cf. Lanciani, Stor. degli scavi II, 209).

Metà destra, « *La presente base segnata* A *è ionica cavata da un' anticha di marmo qual fu trovata in sul Monte Celio dov'è oggi la chiesa di S. Jo. e Paolo...* ».

« *Base ionica d'una colonna trovata con alcune altre in Frascati dove ancora oggici sono alcune vestigia di defitj qual vogliano sian di Lucullo...* ».

Uff. 2038, 2038v. Particolari della sala delle Terme di Agrippa (in Via della Palombella); trabeazione con il fregio dei delfini, colonna e basi.

Uff. 2039, metà destra. « *Questa cornice fu trovata vicina al arco di Camigliano, ancora oggi si vede, girava in dentro, era di nichio o per ornamento di tempio* ». Cornice riccamente ornata del Serapeum nel Campo Marzio: riprodotto in facsimile *Röm. Mitt.* 1903 p. 35 (Huelsen). Cf. Ashby nel testo al taccuino del Coner p. 45.

Metà sinistra. « *La presente cornice era di marmo lavorata con gran diligentia, fu trovata al Monte Palatino dalla parte che guarda San Gregorio* ». Cornice riccamente ornata.

Uff. 2039v, metà sinistra. « *La presente cornice è al Campidoglio la quale fu trovata a Palazo Magiore e per quel che si può vedere era d'un tempio di forma circolare, essendo lavorato drento e di fuora con gran diligentia. Si trovò così senza esserci vestigi di fregio o d'architrave. Fu misurato col palmo romano partito in minuti 60* ». Riprodotto presso Lanciani, Bull. comun. 1883 tav. XVII, XVIII e presso Huelsen, *Röm. Mitt.* 1895 p. 29.

Metà destra. « *La cornice qui disotto fu trovata a Palazo Magiore, e come si vede era d'un tempio tondo lavorato con grandissima diligentia, e per vestigj che si vedono nel fregio scolpito con alcuni rami di lauro e la lira o suono che si faceva a Apollo dà inditio che fosse alzato e dedicato al detto dio. Fu misurata la detta cornice col solito palmo Ro. partito in minuti 60* ». Riprodotto presso Lanciani l. c. e Huelsen l. c.

Nella raccolta di Windsor si trovano tre fogli simili:

Windsor 10799. « *Cornice antica alla Ciambella vicino alle Terme di Agrippa; non è misurata, è fatta ad ochio* ». Profilo e prospettiva di un cornicione a mensole.

« *La cornice dell'ordine ionicho sotto a Campidoglio fatto di spoglie. La sua base è qui acanto, e sarà segnata* A ». Cornice del tempio di Saturno.

10799v. « *Questa è una cornice di quelle dell' Antoniana, al presente al Palazo di Farnese. Non è misurata, ma ho fatta a caso* ». È diversa da quelle pubblicate, secondo disegni dei Sangallo, nel mio testo all' Iwanoff, *Caracalla-thermen* tav. N.

12108v. « *Base anticha nel Palazzo dei Savelli* ». Base attica riccamente ornata, disegnata anche nel *Codex Berolinensis* fol. 48v, n. 120 e sulla scheda Uffizi 1742 (Aristotile da Sangallo). « *Base antica sotto a Campidoglio dov' è quel hordine ionicho fatto di spoglie* ». Base delle colonne del Tempio di Saturno (v. n. 10799).

I limiti di questo scritto non mi permettono di esporre a lungo i vantaggi che la pubblicazione del « Trattato » avrebbe portato agli studi dell'architettura romana: del resto anche nei giorni nostri, parecchi autori che si sono serviti dei disegni Dosiani per ricerche speciali, ne hanno riconosciuta l'utilità ed esattezza. Vorrei aggiungere soltanto due osservazioni d'indole generale. In primo luogo, mentre quasi tutti gli autori del Cinquecento che hanno pubblicato libri sull'architettura — il Serlio, il Labacco, il Palladio — non distinguono bene fra le parti esistenti dei monumenti e quelle supplite dall'analogia o dall' imaginazione, il Dosio avverte coscienziosamente, quali parti siano da lui vedute e misurate, e quali supplite. Un altro fatto assai raro in quell'epoca è, ch'egli, per accertarsi di parti degli edifizj nascoste sotto terra, qualche volta ha fatto eseguire degli scavi (v. p. 55 a n. 2009v. ed a n. 2024). Ed è pure notevole ch'egli, per supplire alle parti mancanti, si è servito di rappresentazioni in bassirilievi antichi (v. p. 55 a n. 2024).

Possiamo rimpiangere, nell'interesse della scienza, che l'opera del Dosio sia rimasta inedita; oltre al fatto, che la pubblicazione delle numerose tavole forse sarebbe diventata assai costosa, vi avrà contribuito un' altra circostanza. Il Dosio, come si vede dalla sua corrispondenza col Gaddi (sopra p. 50), stava intento al suo lavoro nel 1574: ora appena due anni dopo, egli fissò la sua dimora a Firenze: e sebbene egli anche nei suoi anni posteriori sia ritornato più volte a Roma (v. sopra p. 3), la lontananza dalla città eterna l'avrà impedito di continuare e terminare l'opera così bene iniziata.

V. — Delle altre Collettanee del Dosio e del Codex Berolinensis.

Le opere pubblicate o preparate per la stampa, delle quali abbiamo ragionato nei capitoli precedenti, sono frutto di lunghe fatiche, e rappresentano soltanto una scelta di un materiale assai più copioso che l'autore aveva messo insieme. Di quei primi materiali relativamente poco è pervenuto a noi: p. es. nessuna delle numerose schede epigrafiche che hanno servito per la compilazione dell'Album è conservata, e quasi lo stesso si può dire

degli appunti e delle misurazioni di edifizi antichi, sulle quali sono basate le belle tavole destinate al Trattato di Architettura. Per la sola raccolta delle vedute romane un caso fortuito ci mette in grado di paragonare gli schizzi originali dell'artista con i disegni preparati per la stampa, e finalmente questi con la pubblicazione stessa. Ciò non ostante, numerosi disegni del Dosio relativi all'antichità si trovano sparsi in diverse collezioni dell'Europa, dando testimonianza dell'attività prodigiosa del modesto artista. L'elenco seguente di questi disegni isolati non pretende di essere completo; anzi c'è da sperare che dia occasione a ricerche ulteriori, ed alla scoperta di altri documenti.

Ma prima di entrare in materia vorrei premettere una breve osservazione generale che non è senza importanza per le nostre ricerche, vorrei accennare alla parte che il Dosio ha avuto nel commercio di antichità ed oggetti d'arte. Di questo commercio parlano specialmente le numerose lettere del Dosio indirizzate da Roma al suo fautore Niccolò Gaddi a Firenze, e pubblicate nel volume terzo delle *Lettere pittoriche* del Bottari-Ticozzi (Milano 1822) da originali ora perduti dall'archivio Gaddi. Ivi il Dosio promette di procurare al Gaddi dei disegni del Frate (del Piombo), di Federigo Zuccaro e del suo fratello (lettera dell'8 maggio 1574, Bottari-Ticozzi, III, p. 302, n. CXL); di Giulio Clovio, Daniele da Volterra, Michelangelo e Pierino del Vaga (22 luglio 1575, l. c. p. 305, n. CXLII); un cartone di Raffaello, «tirato su in tela di mano del Lafreri» (25 luglio e 1. agosto 1578, l. c. p. 308, n. CXLIV; p. 309, n. CXLV; p. 310, n. CXLVI); alcuni disegni già posseduti dal Salamanca, al quale egli vuol aggiungere uno di Michelangelo di sua proprietà (l. c. p. 309); una pittura ad olio di Taddeo Zuccaro e molte stampe di Alberto (Duerer), di Marcantonio ed altri (l. c. p. 312, n. CXLVII). Fra i suoi conoscenti appariscono, oltre al Lafreri e Salamanca, Fulvio Orsini (p. 314), Domenico delli Cammei (p. 299.301; cf. Lanciani, *Storia degli scavi,* III, p. 253) ed un M. Severo (p. 309.310.311), del quale non trovo altre notizie (1). — Oltracciò il Dosio è stato anche in relazione con il noto

(1) Ripeto qui i pochi passi della corrispondenza del Dosio relativi ad antichità classiche. Egli scrive al Gaddi il 15 agosto 1579 (l. c. p. 310): « *Crederei che il Granduca a quest'ora abbia avuto una bizzarria antica di metallo d'una chimera piccola ch'era di M. Severo. Io la voleva mandare a V. S. ed egli l'aveva promessa; poi la mostrò al Sig. Ambasciatore; così se la fece dare e per quello che mi ha detto poi Mr. Severo, dovette mandarla* ». Poi il 4 novembre 1575 (l. c. p. 314): « *Dopo di ch'io ebbi scritto, il Sig. Fulvio Orsini mandò per me .... mostrandomi un torsetto antico d'una femmina molto grazioso che fa un atto simile a quella piccola ch'esce dal bagno che va formata, il quale torso offerisce alla V. S. in tutti i modi che lo vuole... La grandezza, quando sarà restaurato, sarà circa a due palmi di grandezza nel modo che sta piegando* ». Una delle due Veneri potrebbe essere quel « *Veneris signum Romae in aedibus Joannis Antonii Doxi architecti* » che è inciso nella raccolta del Cavalieri, lib. I-II tavola senza numero in fine (inserita poi nel libr. III-IV col numero 70). Il Reinach ripetendolo (*Répert.* III, 349, 6) ha dubitato se si trattasse di un piccolo bronzo; ed è vero che il motivo si trova spesso in figurine di bronzo; però non mancano nemmeno statuette di marmo nella medesima posizione. Per tacere di esemplari trovati recentemente, si veda quello inciso presso Clarac 622 A, 1406 B, della Collezione Mimant.

antiquario Giacomo Strada di Mantova, come si deduce dalla nota scritta sul verso del foglio 8 v. del *Codex Berolinensis* (v. più sotto p. 82): « *Tutti quegli che avranno un .... per contrasegno son fatti per Mr. Jac(omo) Strada, lo fo a causa di non pigliar errore* ». Lo Strada ha fatto parecchi viaggi a Roma ed in altre città dell'Italia per comprare antichità tanto circa il 1555, quando egli a Mantova acquistò i disegni di Raffaello posseduti già da Giulio Romano (Strada nella prefazione al Libro VII di Architettura di Seb. Serlio, Francoforte 1575; cf. Robert, *Röm. Mitteilungen*, 1901, p. 222), quanto per il duca Alberto di Baviera fra il 1567 ed il 1569 (Stockbauer, *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, VIII, p. 29).

In ogni caso non può fare maraviglia se fra i disegni di pugno del Dosio troviamo anche frammischiati non pochi di artisti diversi, e qualche volta postillati da sua mano. Abbiamo menzionato già più sopra (p. 10) i disegni di un artista francese rappresentanti rovine romane, che in parte hanno servito per le incisioni del Cavalieri. Casi analoghi troviamo anche fra i disegni del *Codex Berolinensis*; anzi in questo esiste un foglio (fol. 64) che già ha servito da cartella per altri, e sul quale il Dosio ha scritto « *Mia mano antiche e moderne* »: segno evidente che l'artista stesso ha voluto distinguere fra le opere sue e quelle semplicemente da lui raccolte.

E qui cade in acconcio di parlare di un altro curioso documento che si trova sul rovescio del disegno n. 144 (fol. 61), del quale lo Huebner (p. 359) pubblicò una copia imperfetta (1). Ivi sono notate le cose seguenti:

braco desauno di cera nera b(raccia) 3 pres
gorgo uno disegno
gabe dellognido dela paura

A batista ischultore
uno disegno d chaualini
uno disegno di michelanelo pena
* una istanpa de roso
* uno ischisto del vinci
* diseni 3 di mia mano ritrati dallo antico
uno disegno di mano di santi di tito
* una Madona di mano d'adrea, di lapis roso
pilastri dele loge de papa
2 carte di grotesche e trufei rita a tigoli
agnoli di andre.

un diposto di chroce di lapis rosso
due carte di certi putini fati di pena echerelo
certe teste di chavagli
uno dauto colorito

Che il gruppetto inciso dal Cavalieri in gran parte consiste di ristauri barocchi, viene confermato dal passo surriferito del Dosio. Un « *Bacchi signum apud Io. Antonium Dosium sculptorem et architectum* » è inciso dal Cavalieri lib. III. IV tav. 64. Sul rilievo votivo a Juppiter Caelius passato forse nel museo Gaddi per opera del Dosio, v. p. 49.

(1) il foglio su mia domanda fu staccato dalla carta sulla quale era accollato; ringrazio la Direzione del R. Gabinetto per il gentile permesso.

(Gli articoli segnati con una * sono poi cancellati dal Dosio). Abbiamo qui, oltre a tre disegni autografi dell'artista, uno di Michelangelo (a penna), uno di Lionardo, uno di Santi di Tito. Le note nel principio della seconda colonna sono di lezione certa, ma mi restano oscure (il ch. Ferri sospetta che vi si debba intendere *brac(ci)o di (f)auno,* e *ga(m)be dello gn(u)do*); ma tanto è certo che anche esse si riferiscono a cose d'arte possedute dal Dosio.

Per le circostanze sopra accennate, la critica intorno ai disegni da attribuirsi al Dosio viene resa qualche volta difficile. Anche se un disegno è postillato di sua mano può essere che sia non opera sua, ma soltanto da lui posseduto; e dall'altra parte, alcuni disegni autografi del Dosio si riconoscono come copiati da originali di altri artisti.

Premesso questo, darò un breve ragguaglio dei disegni dosiani, che si trovano sparsi nelle collezioni di Firenze, di Berlino e di Windsor. Osservo in questa occasione che nessun disegno del Dosio si trova nel celebre Codice Ursiniano Vaticano 3439.

I. La raccolta degli Uffizi a Firenze possiede, oltre alle vedute romane descritte nel cap. II e sulle quali il discorso ritornerà più sotto, più di trecento disegni autografi del Dosio; di essi però la maggior parte si riferisce ad opere moderne da lui eseguite (Cappella Gaddi in S. Maria Novella; Cappella Niccolini in S. Croce; si veda la monografia dello Stegmann citata sopra p. 2). Monumenti antichi si trovano rappresentati sui fogli seguenti:

Dis. di architettura 238: Arco di Costantino, pianta e spaccato. Bel disegno grande (cm. 36/48), lavato all'acquerello.

1773. S. Giorgio in Velabro con l'arco degli argentarî (cm. 12/19). Penna, lavato, c. s.

1774. Il Settizonio. Gran foglio doppio (cm. 28/42), forse del «Libro». Riprodotto in *facsimile* nel mio Winckelmannsprogramm (Berlino 1886), tav. I.

1774 v. (sola metà destra del foglio). Veduta dell'Aventino. Penna.

1844-1844 v. Coliseo; spaccato, con alcune misure (29/43).

2101-2102. Iscrizioni di Ferentino. V. sopra p. 3 e CIL. X, p. 1012.

2145. «*Cavato dal archo di Lutio Settimio dalla banda che guarda verso il Campidoglio*». Rilievo con l'ariete (cm. 22/31). Penna.

2827. Moneta con IOVI VLTORI.

3995. Arco di Tito, prospetto (cm. 19/24). Penna, lavato c. s. Copia preparata per l'incisione del Cavalieri. V. sopra p. 11.

4316. Capitello composito «al battesimo di Costantino». Lapis rosso e penna (cm. 10/10).

4341. Capitello del Panteon (cm. 18/18). Penna, lavato c. s.

4342. Base di colonna al Battesimo di Costantino (Portico di S. Venanzio). Penna (cm. 13/14).

4343-4344. Particolari dell'arco di Benevento (cm. 29/43).

4346. Torre de' Schiavi, veduta prospettica ristaurata (cm. 19/22).

4346 v. Fusto di colonna ornato a fogliami.

4350. «*in casa del vescovo d'Aquino*». Iscrizione del *mensor aedificiorum* A. Sempronius Laetus (CIL. VI, 9625).

4353. Interno di S. Costanza (cm. 19/25). Matita.

4354. «*Del Coliseo la parte volta a ponente, di drento*» (cm. 25/40). Penna, lavata all'acquarello.

4354 v. «*Questo edefitio è vicino al Teatro di Marcello dalla banda del Campidoglio e alla radicie del Monte dal vulgo detto Piazza Montanara*». Corrisponde al disegno Windsor 12101 a contrapposto.

4355-4356. Pianta ed alzato del sepolcro chiamato il Torraccio e Palombaro circa il VI miglio della Via Appia (cm. 11/13 e 16/19). Corrisponde al disegno Windsor n. 1210fv., cf. sopra p. 60. Sopra la pianta è tirato un reticolato a matita per riduzione.

4357. Il Battistero Lateranense, spaccato (cm. 27/25). Penna, lavato c. s.

4363. Capitello del portico della Panteon (cm. 15/19); disegno a penna con molte misure. È stato copiato, come attestano le punture di ago visibili.

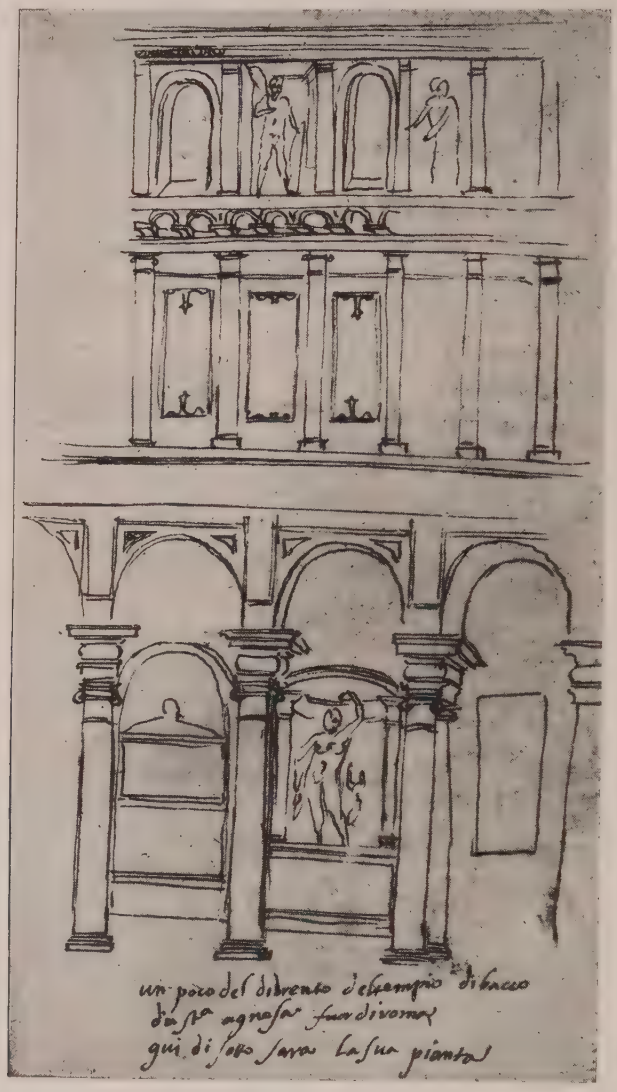
Categoria ornati:

1684. Bel disegno degli stucchi sotto l'arco d'ingresso principale del Colosseo. — Due altri compartimenti di «*sotto archi che possono servire anche per un pavimento*».

I disegni di figure 14841, 14796, che P. G. Huebner p. 366 attribuisce al Dosio non hanno niente da fare col nostro artista.

II. Un'altra serie di disegni, conservata nella Biblioteca del Museo per le arti industriali (*Kunstgewerbemuseum*) a Berlino, finora non fu riconosciuta come opera del Dosio, mentre essa ci rivela una parte interessante della sua attività. Sono questi otto fogli di un libro in foglio piccolo (cm. 20/28), inseriti in un volume che già appartenne alla celebre collezione Destailleur, ed oggi porta i numeri d'ordine 3268 sg. Dei quarantaquattro disegni contenuti su questi fogli, la maggior parte, cioè trentatre, non sono disegni originali, ma copie prese dal celebre codice di Giuliano da Sangallo ora Barberino-Vaticano, n. 4424. Nella mia edizione del «Libro di Giuliano da Sangallo» (Lipsia 1910), io mi era limitato a dire che queste copie furono eseguite da un artista della metà del Cinquecento; ora un confronto della scrittura con autografi certi del Dosio mette fuori di dubbio, che abbiamo da attribuirgli anche questa serie: basta paragonare le postille sul disegno dell'interno di S. Agnese, che si ripete a p. 68, con quelle riprodotte sopra p. 38 sg. 56 sg. Le copie debbono essere fatte prima del 1569, perchè il Dosio si è servito della veduta del

Portico di Ottavia per la raccolta pubblicata dal Cavalieri (v. sopra p. 11); come *terminus post quem* abbiamo soltanto il disegno della Basilica Emilia (fol. 26), il quale è preso dal Libro dell'Architettura di Antonio Labacco pubblicato per la prima volta nel 1552. Eppure non sarebbe senza importanza per la storia del celebre codice di Giuliano di accertare esattamente quando



e dove queste copie furono eseguite. Nel decennio 1560-1569 troviamo il Dosio quasi esclusivamente a Roma e nei dintorni; il codice di Giuliano fu conservato nel 1540 presso il figlio di lui, Francesco, a Firenze (v. la mia Introduzione, p. V): poi ne sparisce ogni traccia finchè lo ritroviamo circa il 1630 a Roma nella libreria del Cardinal Sacchetti. Senza ritor-

nare sui disegni copiati dal Libro di Giuliano, dei quali basta dare l'elenco in nota (1), vorrei aggiungere poche parole sui disegni del Dosio che non dipendono dal Codice Barberiniano.

Di monumenti romani abbiamo: una veduta del Tempio di Marte Ultore sul Foro di Augusto (f. 36, pubblicata nella mia edizione, p. XXXVII, fig. *G*), e un'altra dell'interno di S. Costanza (f. 8; pubbl. l. c., p. XXVIII, fig. *E*); di dettagli una base riccamente intagliata (f. 39; l. c., tav. d'aggiunta *S*) « in casa di Janni Ciampolini », appartenuta originariamente alla decorazione interna del Tempio della Concordia sul Foro Romano (Egger, *Codex Escurialensis*, p. 129; Ashby, *Taccuino del Coner*, p. 63, ove sono annoverati altri disegni). Di monumenti fuori di Roma, vi sono l'arco di Ravenna (f. 8 e 39, pubbl. p. XXXVIII, fig. *F* e tav. d'aggiunta *S*) e l'arco di Aquino (f. 38, pubbl. p. XL, fig. *O*), quest'ultimo forse in relazione con il taccuino senese di Giuliano, fol. 25v. Come progetti moderni si debbono considerare i cinque archi trionfali (f. 37 e 38, pubbl. l. c., p. XXXIX, fig. *H. J. L. M.* e p. 53, fig. 58), mentre la facciata del tempio (fol. 38v., pubbl. p. XL, fig. *P*) potrebbe credersi presa da qualche moneta antica. Vi è finalmente un'alzata di palazzo moderno, che pare piuttosto di un cortile che di una facciata f. 38, pubbl. p. XL, fig. *N*), e potrebbe paragonarsi con l'architettura interna del Palazzo Vidoni a Roma (Th. Hoffmann, *Raffael als Architekt*, II, tav. IX e X), senza però essere identica.

III. Una terza serie di disegni dosiani è conservata nella Real Biblioteca di Windsor Ivi, sui sette primi fogli del volume segnato A, 17 (già nella Biblioteca Albani P, p. 239-*A*, 2

(1) i disegni di Giuliano copiati nel codice del *Kunstgewerbe-Museum* sono i seguenti:

fol. 8	Interno di S. Giovanni a Firenze	Giul.	f. 34v.
	Esedra del Foro Traiano	»	f. 5v.
	Pianta di S. Costanza	»	f. 16
fol. 28	Portico di Ottavia	»	f. 35v.36
	Tempio di Pozzuoli	»	f. 6v.
	Arco degli argentarii	»	f. 33
fol. 28v.	Arco di Gallieno	»	f. 25v.
	Sepolcro di Teodorico a Ravenna	»	f. 38
fol. 36	Portico presso il Teatro di Marcello	»	f. 1v.
	Porta Maggiore	»	f. 5
	Settizonio	»	f. 30
fol. 36v.	Arco di Orange	»	f. 24v.
	Arco di Portogallo	»	f. 22v.
	Porta di Torino	»	f. 41
	Porta di Fano	»	f. 61v.
fol. 37	Portico Minucio	»	f. 4v.
	Arco di Benevento	»	f. 23v.
fol. 37v.	Testata dell'Arco di Orange	»	f. 25
fol. 38	Porta San Lorenzo	»	f. 27v.
	Arco di Druso	»	f. 26v.
fol. 38v.	Cenotafio di Vienna	»	f. 7v.
	Sepolcro presso Tivoli	»	f. 41
	Partenone (da Ciriaco d'Ancona)	»	f. 28v.
fol. 39	Alzato del Colosseo	»	f. 68
	Obelisco del Vaticano	»	f. 68
	Arco di Malborghetto	»	f. 36v.
fol. 39v.	Cornice del Battistero Lateranense	»	f. 9v.
	Cornice del tempio di Pozzuoli	»	f. 6v.
	Di Castel Sant'Angelo	»	f. 38
	Colonna Traiana	»	f. 18

Tutti questi disegni dosiani (tranne quelli sul foglio 39v.) sono riprodotti in facsimile nella mia edizione del « Libro di Giuliano ».

ed intitolato: *Ancient Roman Architecture* (Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, p. 720, n. XXVI) si trovano incollati quattordici disegni, per la più parte vedute di rovine romane. Quando io esaminai il codice nel 1906, riconobbi trattarsi (tranne l'ultimo, una bella veduta del Tempio di Antonino e Faustina, la quale sembra più antica e ricorda la maniera dello Heemskerck) di opera del Dosio: ora lo debbo all'amicizia del Sig. Dott. Ashby,

di poterne pubblicare due saggi. Queste vedute sono in stretta relazione con quelle pubblicate nel 1569, ma si distinguono da essi, perchè sono di sesto alto e non oblungo. Neppure si possono credere preparati per il « Trattato di Architettura » (v. sopra p. 54 sg.), i cui fogli sono molto più grandi. Basterà qui di darne un breve elenco.

fol. 1-*a* (n. 10780). L'arco di Costantino. Corrisponde al disegno Uffizj 2531 (Bartoli, *Cento Vedute,* tav. XV). Cf. sopra, p. 14 n. 30.

fol. 1-*b* (10781). L'arco di Severo veduto dal Campidoglio. Simile a Gamucci, p. 22, ma con la torre medievale sulla parte sinistra dell'arco. Cf. sopra, p. 13 n. 22.

fol. 2-*a* (10782). « *Arco detto degli orefici vulgarmente, ma prima si diceva arco boario, fatto da mercanti indiritto a Settimio Severo, come si leggie nell'inscritione* ». Cf. sopra, p. 14 n. 29.

fol. 2-*b* (10783). « *Arco dal vulgo detto di Portogallo* ». Cf. sopra, p. 14 n. 28.

fol. 3-*a* (10784). « *Questa si è Porta Maggiore, sopra della quale passa l'acqua Claudia. Era come vogliono alcuni un arco. Ancora era detta porta Nevia dagli antichi per una selva* ». È rappresentata soltanto la metà sinistra del monumento; le iscrizioni sono omesse. Cf. sopra p. 14 n. 26.

fol. 3-*b* (10785). « *Arco di Vespasiano et di Tito* ». Cf. sopra, p. 14 n. 27.

fol. 4-*a* (10786). Le tre colonne del Tempio dei Castori (riprodotto a p. 70) V. più sotto, e p. 12 n. 6.

fol. 4-*b* (10787). « *Il foro di Nerva Traiano* » (riprodotto a p. 71) V. più sotto, e p. 13 n. 15.

fol. 5-*a* (10788). « *Vestigie de bagni di Paolo Emilio, dove oggi si dice Spoglia Christo ho altrimenti Monte Magnanapoli* ». L'esedra orientale del Foro Traiano; pubbl. in facsimile dal Boni, *Not. degli scavi,* 1907, p. 417. V. sopra, p. 15 n. 37.

fol. 5-*b* (10789). « *Il theatro di Marcello nel luogo dove oggi si dice Piazza Montanara* ». V. sopra, p. 14 n, 31.

fol. 6-*a* (10790). « *Tempio vicino al Foro Boario detto da alcuni Basilica di C. Lucio per aver forma di basilica, ma per esser tanto piccola crederò fusse un tempio più presto che altra cosa* ». Bel disegnino notevole perchè in fondo vi sono rappresentate il Giano Quadrifronte, la chiesa di S. Anastasia e le rovine del Palatino. — La denominazione fantastica di « Basilica di Gaio e Lucio » si fonda sul ritrovamento delle due basi CIL. VI, 897, 898, scavate nel 1551 presso l'ingresso della chiesa. V. sopra, p. 12 n. 4.

fol. 6-*b* (10791). « *Parte del Foro di Nerva* ». Veduta delle « Colonnacce ». V. sopra, p. 13 n. 14.

fol. 7-*a* (10792). Il Settizonio. Corrisponde esattamente ad Uffizj 2525 (Huelsen, *Winckelmannsprogramm,* 1886, tav. 2). V. sopra, p. 14 n. 24.

I disegni di Windsor sembrano quasi tutti copiati dagli stessi modelli come quelli per la pubblicazione del Cavalieri, con alcune modificazioni cagionate dal formato diverso. Del resto i disegni qualche volta peccano di inesattezze che non si trovano sulle tavole incise. Ne offre un curioso esempio la veduta del Foro di Nerva riprodotta a p. 71. In essa l'architrave del tempio di Minerva è disegnato come non interrotto, mentre sappiamo bene, tanto da altre fonti quanto dal Dosio stesso, che nel sec. XVI erano conservati soltanto i pezzi sopra il primo, il secondo ed il quarto intercolunnio (contando da sinistra). Si direbbe che l'artista abbia eseguito questo disegno quando egli non si trovava più a Roma, interpretando male un suo schizzo più antico che gli fu impossibile a riscontrare col monumento originale.

E qui giova notare un fatto curioso. I disegni di Windsor sono stati pubblicati, cinquant'anni dopo la morte del Dosio, in un libro molto conosciuto di topografia romana,

vale a dire nella terza edizione della *Roma vetus ac recens* di Alessandro Donati (1673). In questa edizione, curata dalla nota casa editrice di Gian Giacomo Rossi (de Rubeis), oltre alle poche illustrazioni con le quali l'autore aveva corredate le due prime (1639, 1648), sono inserite molte altre prese un po' dappertutto, dal Lauro, dal Dupérac, dallo *Speculum Romanae Magnificentiae*, del Lafreri ecc. Fra essi sono due, la veduta del tempio dei Castori, e quella del tempio di Minerva sul Foro di Nerva, che senza dubbio dipendono dai disegni Windsoriani. La seconda ha comune con essa (e con essa sola fra i disegni del Dosio) l'architrave falsamente continuato. Quanto alla prima, basta confrontarla con il nostro facsimile da una parte e gli altri disegni Dosiani del medesimo soggetto dall'altra parte per convincersi della giustezza della nostra osservazione. Il volume di Windsor ha appartenuto alla celebre collezione di Cassiano del Pozzo: qualcheduno degli artisti addetti alla casa Rossi, e che forse anche disegnava per Cassiano, deve aver avuto l'agio di copiare i due disegni summentovati, per arricchire con essi la serie delle illustrazioni della nuova edizione del Donati. È questo un fatto non privo d'interesse per la storia dei libri con vedute romane pubblicate nel sec. XVII.

IV. Ora vengo alla serie più ricca ed importante dei disegni archeologici del Dosio, contenuta in un volume del R. Gabinetto delle stampe (*Kupferstichkabinett*) a Berlino. Questo volume, al quale gli archeologi da trent'anni sono abituati ad attribuire il nome poco significativo di « *Codex Berolinensis* » è un Album fattizio (segnato ora 79, *D*, 1) di 94 fogli di formato oblungo (cm. 30 × 45) sui quali, da ambedue i lati, sono attaccati circa 200 disegni. L'Album ha una legatura rustica di cartone, che pare del sec. XVIII, e sembra che sia stato composto in Italia: certamente sul primo foglio è notato, da una mano del sec. XVIII: « *Carte n. 94 con disegni* ». Appartiene pure al sec. XVIII la numerazione dei fogli 1–94. I singoli disegni sono stati numerati più tardi: questi numeri, che senza dubbio sono di una mano del sec. XIX, qualche volta si riferiscono ad un solo disegno, altre volte ne abbracciano due o tre (1).

Quando il codice sia entrato nel R. Gabinetto, per ora non si può dire con certezza. Probabilmente la numerazione dei singoli disegni fu aggiunta quando il volume già era nella raccolta: essa però oggi non è più completa, perchè sono stati ritagliati totalmente o in parte i fogli 37, 38, 45, 62, e perciò mancano i numeri 95, 96, 97, 109, 110, 112,

(1) secondo il Sig. P. G. Huebner (p. 353), la legatura sarebbe moderna, la numerazione dei singoli disegni contemporanea alla formazione dell'Album, e la numerazione dei fogli più recente ancora. Siccome l'autore comincia il suo ragionamento con le parole: « *für solche Arbeit liegt das Heil in der peinlichsten Detailuntersuchung* », tengo a dichiarare, che tutte e tre le asserzioni sono inesatte, e che ovunque nelle seguenti pagine la mia descrizione differisce da quella dello Huebner, quest'ultima fu da me esaminata *praesente codice*, e riconosciuta sbagliata. Ma non ho voluto indicare ogni volta tali errori.

146, 147. Questa mutilazione deve esser stata fatta prima del 1882, quando lo Schreiber compilò il suo Inventario, ma dopo che il Codice era entrato nel R. Gabinetto, imperocchè lo Springer nel 1901 ha ritrovato uno dei disegni già affissi sul foglio 45 (n. 111) fra i disegni sciolti. Questo disegno ora è di nuovo aggiunto al volume donde era tolto; gli altri probabilmente si trovano oggi fra disegni di artisti italiani del R. Gabinetto, senza che per ora si possa indicare con esattezza la loro collocazione.

Questi disegni forse sono stati tolti dal volume, perchè furono giudicati di speciale valore, e da attribuirsi a maestri distinti del Cinquecento; anche oggi rimangono nel codice alcuni disegni più antichi, p. es. quelli che stanno in relazione con Filippo Lippi (n. 41, 42), che superano per il valore artistico le produzioni proprie del Dosio. Ma non abbiamo da occuparci di siffatti disegni in queste pagine dedicate all'attività archeologica del Dosio. Soltanto osservo già ora, che dalle note diacritiche nell'Inventario, che distinguono i suoi disegni autografi da quelli dubbi e quelli certamente di altra mano, riuscirà chiaro, che il numero dei disegni non appartenenti al Dosio non è tanto piccolo come l'ha creduto lo Huebner, e che il suo paragrafo: « *Die Einheitlichkeit des Albums* » ha bisogno di una seria revisione.

Il Dosio stesso, come fu rilevato già più sopra, ha distinto nella sua raccolta fra i suoi disegni autografi e quelli di altri artisti, come fa testimonio lo scritto sul rovescio del disegno n. 151: « *Mia mano antich(e) e moderne* ». Oltre a questo vi sono nel *Codex Berolinensis* due altri fogli che all'artista una volta hanno servito da cartelle. Ambedue hanno da un lato un disegno di altra mano: si vede che il Dosio di questi non ha fatto gran caso. Sul rovescio del foglio 91, che porta lo schizzo di Girolamo Ferrari (n. 199), egli ha notato:

Dis Man(ibus), Pili, epitaffi et altre cose antiche

titolo che converrebbe bene ai fogli dell' « Album », del quale abbiamo parlato sopra nel Cap. III. Sul foglio 26 (con un disegno del rilievo d'Icario, n. 69) è scritto:

Disegni di capitelli e di base
e di scompartimenti antichi e moderni
e simile altre cose apartenenti
alla architettura;

si noti la somiglianza di questo scritto con le parole nella lettera al Gaddi relativa al « Trattato di Architettura » (sopra p. 50). Ma oltre a questi fogli sciolti, il Dosio ne aveva raccolto un numero non piccolo in un libro, i cui fogli si trovano in parte nel *Codex Berolinensis*, in parte nella raccolta degli Uffizj.

Questo « Libro », come si può riconoscere dai frammenti rimasti, era un volume in foglio piccolo (cm. 23 × 33): i singoli fogli portano sull'angolo superiore a destra il numero d'ordine scritto di mano dell'artista con cifre romane. Due soli fogli (IIII, V), sono

rimasti congiunti come erano, mentre tutti gli altri sono stati tagliati e separati da quelli con i quali una volta erano coerenti. Per i seguenti fogli possiamo accertare i loro numeri d'ordine:

IIII	Berolin. f. 50v. n. 126	Statua di barbaro nel Pal. Farnese
IIIIv. } V }	Berolin. f. 49 n. 125.	Sarcofago in S. Cosma e Damiano, poi presso Guglielmo della Porta
Vv.		bianco
X..	Uffizj 2580 (1)	Veduta di Borgo Nuovo
X....v.		bianco
XI	Berolin. f. 70v. n. 162	Ercole (Pal. Farnese?)
XIv.	» f. 70 n. 161	Amazzone (Pal. Savelli?)
XVI	Berolin f. 21v.	bianco
XVIv.	» f. 21 n. 54	Base della Colonna Traiana
XXXVII	Berolin. f. 25v.	bianco
XXXVIIv.	» f. 25 n. 67	Rilievo nel Pal. dei Conservatori
LIII	Uffizj 2567v.	Cippo nella Vigna Carpi
LIIIv.	» 2567	Arco di Severo
LVIII	Uffizj 2558v.	Terme Antoniniane
LVIIIv.	» 2558	bianco
LIX	Uffizj 2556	Veduta di Monte Celio.
LIXv.	» 2556v.	bianco
LX	Uffizj 2559	Cortile di Belvedere
LXv.	» 2559v.	bianco
LXI (2)	Berolin. f. 31 n. 76	Sarcofago di Pasifae, lati corti
LXII (2)	» f. 3 n. 9	
LXIII	Berolin. f. 10 n. 24	Sarcofago di Pasifae, lato anteriore
LXXII..	Berolin. f. 32 n. 87	Rilievi dell'Ara Borghese
LXXII..v.	» f. 32v. n. 88	Dettagli della medesima ara
LXXIX	Berolin. f. 3 n. 7a	Sarcofago del Pal. Soderini
LXXIXv.	» f. 3 n. 7b.	Due cornicioni
XCI	Uffizj 2583	Foro di Nerva
XCIv.	» 2583v.	Altra veduta del Foro di Nerva
CII..	Berolin. f. 17 n. 43	Cratere di Pisa
CII...v.	Berolin. f. 17v.	bianco
CX	Berolin. f. 51 n. 128	Urna a S. Lorenzo fuori
CXv.	» f. 51v. n. 127	Sarcofago con putti
CX..	Uffizj 2565v.	Candelabro triangolare
CX...v.	» 2565	Bagni di Paolo Emilio

Oltre a ciò vi sono non pochi fogli, nei quali oggi manca il numero d'ordine, perchè i margini sono ritagliati; ciò non ostante essi per la loro esecuzione ed il formato si possono considerare come frammenti del medesimo « Libro ». E sono:

Uffizj 2524	Settizonio.
» 2524v.	Cippo di C. Plinio Abascanto
» 2530	Arco degli argentarii

(1) forse il numero di questo disegno è da supplirsi XC.

(2) I numeri di questi fogli non sono conservati, ma vengono citati dal Dosio stesso al n. 24.

Uffizi 2530v.	Tempio ionico presso Ponte Rotto
» 2531	Arco di Costantino
» 2560	Campidoglio
» 2560v.	Teatro di Marcello
» 2571	Parte del Colosseo
» 2571v.	Parte delle Terme Diocleziane
» 2572	Tempio dei Castori
» 2572v.	Ara sepolcrale di Maenia Mellusa
» 2579v.	Bagni di Paolo Emilio
Berolin. f. 60 n. 143	Diana Efesia, nel Pal. del Card. S. Angelo
» f. 70 n. 161	Amazzone ferita.

Se si trovano pochi fogli di questa categoria nel *Codex Berolinensis*, ciò dipende dal fatto che il compilatore dell' « Album » ha tagliato in pezzi molti dei fogli originali; ma può essere che da un paziente lavoro di ricomposizione — che potrà essere fatto soltanto quando tutti i disegni saranno tolti dall'incollatura nella quale attualmente si trovano — riusciranno ancora più fogli interi del « Libro ».

Come si rileva dalle cifre conservate, il numero dei fogli superava il 110: di questi possiamo ricuperarne appena una trentina, numero troppo insufficiente per ricostituire il « Libro » nel suo insieme. Si vede però che in esso si succedevano vedute di Roma, disegni di sculture e copie di epigrafi nel modo più svariato.

Quanto al tempo dell'esecuzione, la veduta dei « Bagni di Paolo » (Uffizj 2565 = fol. CX..v.) deve essere anteriore al 1569, perchè essa manifestamente ha servito come modello per l'incisione del Cavalieri, tav. 37 (si possono confrontare i facsimili di ambedue presso Bartoli, *Cento Vedute*, tav. XLI e Corrado Ricci, *Bollettino d'Arte*, 1911, p. 446, fig. 3); ed è da notarsi, che questo foglio, secondo la numerazione, deve essere stato uno degli ultimi del volume. Invece la veduta dell'Arco di Severo (Uffizj 2567 = fol. LIIIv.) deve essere anteriore non soltanto al 1565, perchè ha servito da modello per l'incisione del Gamucci (p. 22), ma anche al 1563, perchè sul disegno non vi è traccia degli scavi del 1563, che misero a giorno il basamento dell'arco (v. p.20 a n. 2575), e che sono indicate sull'incisione in legno. Il bel disegno del cortile di Belvedere (Uffizj 2559 = fol. LX) con ragione dall'Egger (*Römische Veduten*, I, p. 33) è ritenuto posteriore al 1562, perchè la facciata del Belvedere costruita da Pio IV in esso pare compiuta: anzi si potrebbe sospettare che fosse anche posteriore all'avvenimento di Pio V, perchè tutta la scalinata che sale verso Belvedere apparisce spogliata delle statue messevi da Pio IV. Certamente posteriori al 1565 sono i disegni del sarcofago di Pasifae (Berolin. n. 9.24.76, = fol. LXI, LXII, LXIII) perchè nella leggenda apposta al disegno 24 (riprodotta in facsimile dall'Huebner, tav. 78, fig. 9, cf. p. 357) è notato espressamente: « *detto pilo fu messo già in Belvedere da Pio IIII* ». Pare dunque verosimile che i disegni contenuti nel « Libro », o almeno la maggior parte di essi, siano eseguiti fra il 1560 ed il 1569.

Restano a dire poche parole intorno ai lavori moderni dedicati al « Codex Berolinensis ». Il merito di aver per il primo richiamato l'attenzione degli archeologi sulla pre-

ziosa raccolta spetta a Teodoro Schreiber, il quale già trent'anni or sono ne aveva compilato un inventario copioso ed aveva dato ragguaglio delle sue ricerche anche a parecchi colleghi (1). Negli anni seguenti si sono serviti del codice il Robert per la grande raccolta dei sarcofaghi, il Hauser per i suoi *Neuattische Reliefs* (1889), il Lanciani per la sua « Storia degli scavi di Roma », il v. Fabriczy, il Reinach ed altri. Il Michaelis pubblicandone l'interessante disegno del rilievo di sacrifizio dinanzi il tempio Capitolino, osservò, con savio giudizio, che mentre lo Schreiber aveva attribuito l'intero codice al pittore genovese Girolamo Ferrari, ed al regno di Gregorio XIII (1572 - 1585), non pochi disegni sembravano anteriori a quell'epoca ed eseguiti in maniere assai diverse (*Röm. Mitteilungen* 1891 p. 21 not. 59). Intanto si aspettava dallo Schreiber una monografia esauriente con un inventario del codice; ma altri lavori intrapresi in diversi campi dell'archeologia impedirono quello scienziato a dare alla luce i risultati delle sue ricerche (2).

Io stesso, dopo aver esaminato il Codex Berolinensis già nel 1906 e nel 1908, vi ritornai, come ho detto sopra (p. 1), nell'estate del 1911. Passando nell'ottobre di quell'anno per Lipsia, ragionai collo Schreiber intorno alla necessità di una pubblicazione dell'intero Codice: ed allora il mio dotto amico con somma gentilezza mi offrì il manoscritto del suo Inventario, per servirmene come credessi meglio. Il manoscritto dello Schreiber, che ho avuto l'agio di tenere a Firenze per parecchi mesi, mi è stato utilissimo per completare le mie proprie notizie, sopratutto per quello che riguarda la storia delle scolture disegnate dal Dosio; ed oltre alle identificazioni di qualche pezzo difficile da riconoscere, ove ho menzionato espressamente il nome dello Schreiber, non poche altre aggiunte, specialmente per la letteratura più antica sono dovute a lui. Dall'altra parte, il manoscritto appareva ritoccato poco nell'ultimo decennio, e fu mestiere l'aggiungere molti richiami alla letteratura archeologica più recente. Mi duole di non poter porgere i ringraziamenti per questo prege-

(1) v. A. Conze nella *Festschrift für Ernst Curtius* (Berlin 1884); C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* II p. XI. Lo Schreiber stesso ha fatto menzione del codice nella monografia sul « Diario » di Cassiano del Pozzo (*Sitzungsberichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 1885 p. 108) ed altrove.

(2) il Sig. P. G. Huebner, per magnificare l'importanza delle sue proprie scoperte, si compiace a dire che « il Codex Berolinensis è fra tutti i libri di schizzi del rinascimento quello che offre le maggiori difficoltà alle ricerche critiche », e che gli scienziati si sono astenuti di servirsene per un certo senso di paura di quel « conglomerato di elementi incerti ». In realtà non è più difficile di servirsi del Codex Berolinensis che per es. dell'Ursinianus o della raccolta degli Uffizj, composti pure da elementi assai diversi. I taccuini dell'Heemskerck, privi quasi totalmente di scritti esplicativi e d'indicazioni dei luoghi, offrono difficoltà ben più serî, ostacoli che il primo editore A. Michaelis ha superato in gran parte con egregia dottrina ed acume ma senza menarne vanto. [Mentre sto per terminare la stampa di quest'articolo, mi giunge il recente libro dello Huebner, Le Statue di Roma (*Römische Forschungen herausgegeben von der Biblioteca Hertziana;* vol. II, 1912). Nel paragrafo che tratta del Dosio (p. 64-66) l'autore si contenta di dare un sunto del suo articolo nei *Monatshefte,* senza nemmeno accennare all'importante scoperta dei disegni Marucelliani dovuta al Ferri].

vole aiuto al mio dotto e caro amico, che fu rapito immaturamente alla scienza nel marzo del 1912; ma tutti i colleghi con me saranno grati alla sua liberalità, che permise di pubblicare in questo luogo una parte considerevole delle sue fatiche.

In un'ultima revisione della Codex Berolinensis, eseguita nel giugno 1912, ho posto attenzione specialmente alle diverse mani che hanno lavorato per i disegni contenutivi. In seguito a ciò, nell'Inventario seguente sono contrassegnati i disegni che mi sembrano autografi del Dosio con una (*D*), quelli che sono certamente di altra mano con (*Ign.*), mentre a quelli di attribuzione dubbia è apposta una (*D?*). Sopra queste attribuzioni si potrà discutere in particolare soltanto quando tutto il codice sarà pubblicato in facsimile: e facciamo voti che tale impresa, che riuscirà di grande utilità tanto per l'archeologia quanto per la storia delle Belle Arti, sia promossa dalla ben meritata Direzione Generale dei R. Musei di Berlino. Le poche illustrazioni aggiunte qui, non mirano ad altro che a pubblicare alcuni monumenti finora inediti ed a dare saggi delle diverse maniere dell'artista.

Mi è grato dovere infine professare la mia riconoscenza al chmo. Prof. J. Springer della Direzione del R. Gabinetto di Stampe a Berlino, il quale con altrettanto sapere che pazienza diede risposta alle mie numerose domande intorno al codice, e non meno agli amici W. Amelung e Fr. Hauser a Roma, che mi furono anche in questa occasione larghi di consigli e di aiuti.

Firenze, agosto 1912.

CH. HUELSEN.

INVENTARIO SOMMARIO
DEL « CODEX BEROLINENSIS »

1. 2. (D.) « *Questo sacrifitio è nella basa di sotto dimostrata cioè intorno, e vene a esser da tre faccie, e una delle quattro n'è la vittoria con quella medaglia scritta, et è al presente a Campidoglio vicino alarcho di Lutio Settimio* ». Schizzi rapidi del basamento con l'iscrizione: CAESARVM DECENNALIA FELICITER, scoperto nel 1547 presso S. Adriano. Cf. CIL. VI, 1203 e 31261; Huelsen, *Röm. Mitt.* 1893, 281, *Foro Romano,* 81 sg. Fol. 1.

3. (D?) Fregio con ornati (arme, vasi, termini, ecc.) da qualche decorazione grottesca; riprodotto qui sopra. Non sta in relazione con Uff. 2581 (sopra p. 19 sg.).

4. (D.) A tergo del disegno 2: Rovescio di una moneta di Domiziano, con figura muliebre e S. C. Fol. IV.

5. 6. (D.) Coperchio di sarcofago con i funerali di Meleagro ed il suicidio di Althaea. V. anche f. 3, n. 8 e f. 10, n. 25. Fol. 2.

Il sarcofago è disegnato anche nel Codice Coburgense, n. 228 (p. 495, Matz), e nel codice Del Pozzo-Windsor, IV, 70, senza indicazione di luogo. Pubblicato da P. S. Bartoli, *Admiranda* 70, 71: « in aedibus Barberinis ». Conservato poi nel Palazzo Sciarra (Matz-Duhn, 3262; Robert, *Sarkophagreliefs,* III, 2 tav. LXXVIII, cf. p. 295).

Sul rovescio di 5 è ritratto a poche linee la figura di un Ercole fanciullo che soffoca un serpente.

7. (D.) (foglio del « Libro » segnato LXXIX sul rovescio) *a*) « *In casa di ms. Paolo Antonio Soderini nel mausoleo d'Augusto* ». Sarcofago la cui fronte è divisa da colonnine in quattro compartimenti, in ognuno dei quali sta un uomo guidante un cavallo. Di sopra, l'iscrizione: *Lege et crede: hoc est: sic est: aliut fieri non licet.* Fol. 3.

Dal secolo XVI (Aldrovandi p. 199) sino alla fine del XVIII nel Mausoleo di Augusto, trasportato poi nel Museo di Cataio presso Este. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, V, p. 192, n. 466; CIL. VI, 29952, ove si aggiunga il disegno nel Codice Pighiano, fol. 227, n. 225 Jahn.

b. *c*) (sul rovescio di *a*, in matita rossa). Due cornicioni: il primo sembra essere quello sopra la porta del Panteon dal lato esterno (Desgodetz p. 38), il secondo è identico con quello nel taccuino del Coner f. 83 *a* « *in platea S. Statii* » (= piazza S. Eustachio).

8. (D.) Dettaglio del sarcofago n. 5 (gruppo di Althaea).

9. (D.) (disegno lavato di sepia; dal « Libro », v. a n. 24). Uomo barbato sacrificante dinanzi un tempietto. E il lato destro del sarcofago di Pasifae n. 24; esiste nella Villa Borghese (Nibby, *Monum. scelti,* tav. XVI).

Facsimile presso Robert, *Sarkophagreliefs*, III, 1, tav. X, XI, n. 35 *b*. V. ivi p. 48 sg. su altri disegni del medesimo sarcofago.

Fol. 4. **10.** (D.) « *Di basso rilievo di marmo nello spedale di S. Joan. Laterano dalla parte di fuora nella facciata* ». Rilievo rappresentante il tempio di Vesta sul Foro Romano, con accanto una divinità seduta. Ora una parte sola (il tempio) è conservato a Firenze, Galleria degli Uffizj n. 536 (Duetschke, III, p. 238; Amelung, *Antiken in Florenz*, p. 98, n. 154).

Facsimile presso Huelsen, *Röm. Mitt.* VIII, 1894, p. 286 e nell'edizione del Libro di Giuliano da Sangallo, p. 69, ove sono annoverati altri disegni. Cf. anche Hauser, *Neuattische Reliefs*, p. 32, n. 39.

Fol. 5. **11**. (D.) (disegno a matita rossa). « *Questo si è un pilo nella chiesa di San Bastiano fuor di Roma nella Via Appia* ». Sarcofago cristiano con numerose scene del vecchio e nuovo testamento (Risurrezione di Lazaro: sacrifizio d'Isacco; l'emorroissa; storia di Giona, ecc.) in due strisce poste l'una sopra l'altra.

Pubblicato dal Garrucci, *Storia dell'Arte cristiana*, tav. 367, n. 3. Esiste nel Museo Cristiano del Laterano (Ficker, *Lateran*, p. 128, n. 178).

12. (D.) (disegno a matita rossa). Bassorilievo dell'Arco di Costantino: Traiano nella battaglia contro i Daci (arcata di mezzo, lato sud). V. Bartoli-Bellori, tav. 44.

Fol. 5v. **13**. (D.) Rilievo con quattro togati, probabilmente del medesimo arco.

14. (D.) (sul rovescio di 11) Due prigionieri, da un arco trionfale.

15. (D.) Sarcofago con la gara di Pelope ed Oenomao; diverso da quello esistente nel Louvre n. 783 (Clarac 210, 204), che fu prima nella Villa Borghese.

16. (D.) Sarcofago con cinque figure del tiaso bacchico, poste fra colonne sormontate da archi. Cf. n. 75.

Lo Schreiber ha riconosciuto che questo sarcofago è identico con quello descritto da Pirro Ligorio (cod. Neap. XII, B, 10, lib. 49) come esistente nel vestibolo della chiesa di San Cosma e Damiano sulla Sacra Via (Dessau, *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, 1883, p. 1087, n. 4). Secondo una indicazione del Lanciani (presso Dessau, l. c.) il sarcofago esiste nella Villa Taverna-Borghese presso Frascati.

17. (D.) *a*) « *Nella Valle* ». Statua di un Re barbaro, con spada nella sin., mentre la destra regge il vestito. Probabilmente stava sulla facciata del Palazzo Valle-Capranica insieme con la statua seguente. Cf. Michaelis, *Jahrbuch des Inst.* 1892, p. 228, n. 2. Fol. 6v.

b) Statua loricata, senza testa. È identica (come ha rilevato P. G. Huebner, p. 364) a quella disegnata nell'Album di Pierre Jacques f. 12v., *b* (= Reinach, *Répertoire*, III, 162, 5), che ora si trova nella Galleria Pitti n. 8 (Duetschke II, p. 6). Stava probabilmente nella facciata del Palazzo Valle-Capranica, insieme con l'altra disegnata da Pierre Jacques, f. 12v., *a* (= Reinach, l. c. n. 7), che ora è negli Uffizj n. 59 (Duetschke, III, p. 22). Cf. Michaelis, *Jahrbuch des Inst.*, 1891, p. 228, n. 1 e 4.

18. (D.) (matita nera) Rilievi del Puteale bacchico che dalla collezione della regina Cristina di Svezia passò in quella degli Odescalchi ed ora si trova a Madrid (E. Huebner, *Ant. Bildwerke in Madrid* n. 289). Un'altro esemplare simile viene menzionato da Cassiano del Pozzo (*Diario*, n. 54, ed. Schreiber) come già esistito nella Sagrestia di Araceli. Una copia moderna si trova nel Vaticano (Gall. dei Candelabri). Fol. 7.

Disegnato anche nel Codice Coburgense, f. 49, n. 88 (p. 474 M) e nei codici Del Pozzo-Windsor, II, 32, 33; VI, 14, 15; XVIII, 15, 16. Un disegno a matita rossa molto dettagliato in tre fogli grandi si conserva nella Galleria degli Uffizj (dis. fig. nr. 17673-17675). Il rilievo è pubblicato dal Bartoli, *Admiranda*, tav. 44. 45 ed. 1693. Cf. Hauser, *Neuattische Reliefs*, p. 93, n. 13*c*.

19. (D.) « *Sono scolpite di basso rilievo intorno a un pilo di marmo nella casa della Valle* ». Base con sette figure (Satiro che suona il flauto, Apollo citaredo in lunga veste, Menade danzante, Satiro con flauto nella sin., Satiro tra due Baccanti). Forse identica con una base rotonda visibile sull'incisione del Cock (Michaelis, *Jahrbuch des Inst.*, 1891, p. 230, n. 51)? Fol. 8.

20. (D?) (disegno a penna, acquerellato alla sepia). Rilievo di sarcofago col giudizio di Paride: nel Cinquecento forse nella casa di Girolamo Frangipani dietro S. Maria in Via (Aldrovandi p. 284), ora nella facciata del Casino della Villa Panfili (Matz-Duhn, 3342; Robert, *Sarkophagreliefs*, II, tav. IV, n. 10″, cf. p. 11).

21. (D.) (sul rovescio di 19) *a*) « *In casa di mr. Jacomo Sta. (Croce) vicino a piazza Giudea* ». Rilievo sepolcrale con le iscrizioni moderne: FIDEI SIMVLACRVM | HONOR - AMOR - VERITAS. Ora nella Galleria lapidaria del Vaticano. Amelung, I, p. 225, n. 80 e tav. 35; C.I.L. VI, 5, n. 4*, *b*. Fol. 8v.

Sul margine della scheda è la postilla seguente scritta in senso verticale ed in parte ritagliata:

Tutti quegli che avra(n)no u[na †
per contrasegno so(n) fatti [per mr.
Jac(omo) Strada. Io fo a causa [di non
pigl(iar) errore.

Il contrasegno della croce si trova in molti fogli del Berolinense: v. sopra p. 41. 44. 45. Che cosa sia diventato dei disegni eseguiti per lo Strada, resta ad indagare. V. sopra p. 65.

b) Cariatide di stile arcaico, verso destra, col braccio destro abbassato, il sinistro piegato. Di sopra, ornato di ovolo ed astragalo.

Fol. 9. **22.** (D.) Sarcofago con la favola di Endimione; sul coperchío, l'iscrizione sepolcrale col nome della defunta Andia Melissa (C. I. L. VI, 34390). Menzionato dall'Aldrovandi, p. 266: « *in casa della Sig. Livia Colonna presso Ss. Apostoli* »; Robert, *Sarkophagreliefs,* III, tav. XXV, n. 86, cf. p. 107.

23. (D.) Coperchio di sarcofago con l'educazione di Dioniso, e l'uccisione di Pentheo; sulla targa, l'iscrizione sepolcrale: *T. Camureni Myronis* (C. I. L. XI, 1463). Nel Campo Santo di Pisa (Duetschke, I, n. 52, p. 40). Cf. a fol. 48 n. 119.

Fol. 10. **24.** (D.) (foglio del « Libro » segnato LXI... nell'angolo inferiore a destra) « *Questo è un pilo di marmo scolpito dentro la presente storia, come si può ancora oggi vedere con le teste del detto a carte 61 e 62* (v. n. 9 e n. 76). *Detto pilo fu messo già in Belvedere da Pio IIII, è di bella maniera; dicono gli antiquari essere la storia di Pasifae quando fece fabricare la vacca per volersi congiungere col toro* » (questa indicazione è riprodotta in facsimile presso P. G. Huebner, tav. 78, 9). Lato principale del sarcofago col mito di Pasifae, più tardi nella Villa Borghese, ora nel Museo del Louvre. Cf. Robert, *Sarkophagreliefs,* III, 1, tav. X, XI, n. 35'. Disegnato anche da Pierre Jacques, f. 6, con l'indicazione « *Trastevere* ».

25. (D.) V. sopra a n. 5. — Sul rovescio (tuttora incollato) è uno schizzo di paesaggio, che sembra una parte del Palatino.

Fol. 11. **26.** (D.) Ara con cinque Hore. Fu nella raccolta Cesi, poi nella Villa Albani.

Disegnata anche nel Codice Coburgense fol. 97 n. 89 (p. 474 Matz) e nella raccolta del Pozzo a Windsor VII, 42. XVIII, 13; pubblicata dallo Zoega, Bassorilievi tav. 94. V. anche più sotto n. 168, 169.

27. (D?) Fregio (di un sarcofago?): ghirlanda sorretta a destra da un putto (la parte sinistra non è finita); di sopra, due maschere, l'una di un satiro giovane, l'altra barbata.

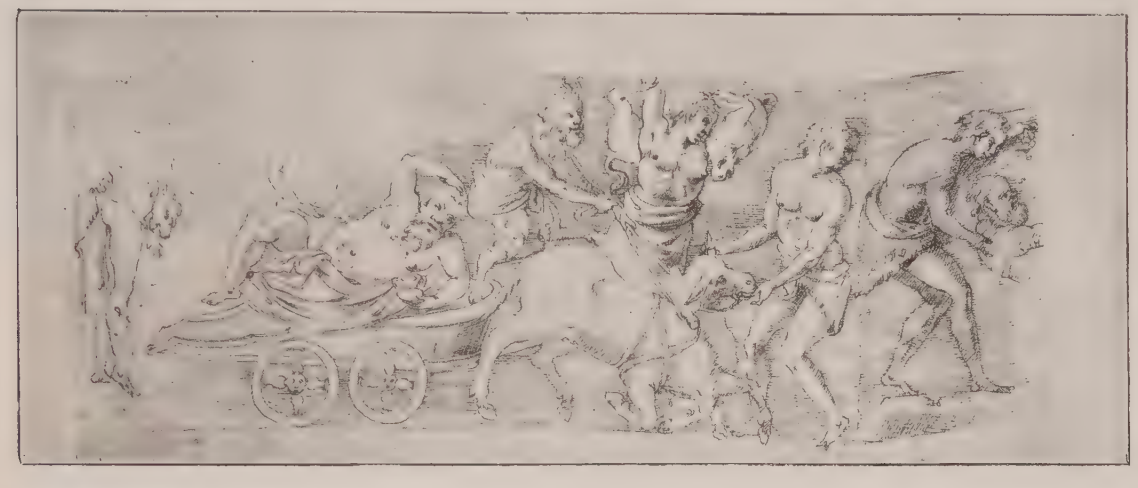
Fol. 11v. **28.** (D) (sul rovescio di 26). Frammento di sarcofago. Baccante che suona la lira, un satiro inghirlandato le tira il vestito. Come nota lo Schreiber, è simile il gruppo presso Bartoli, *Admiranda* 51.

29. 30. (D.) (foglio dell' « Album »). Due sarcofaghi nella casa del vescovo Ferratini. V. sopra p. 39. Fol. 12.

31. (D.) (foglio dell' « Album ») Sarcofago nella casa Benzoni. V. sopra p. 39. Fol. 12v.

32. (D.) Sarcofago nella casa del vescovo Ferratini. Cf. sopra p. 39.

33. (D.) Rilievo con iscrizioni greche (BIOC - OI EC TON BION EICHOPEYOMENOI etc.) e rappresentazioni allegoriche dipendenti dal Pinax di Cebete. *I Gr.* XIV, 1298. — Vi era una lunga indicazione del luogo, la quale però è stata ritagliata, tranne alcuni resti insignificanti. D'altronde non conosciuto. Fol. 13.



34. (D.) Contorno del Puteale bacchico sopra n. 18.

35. (D.) Due lati di un sarcofago o di una base rettangolare. Sul lato lungo, Satiro (non finito nel disegno), con pelle di pantera, camminante sulle dita dei piedi; poi Sileno sopra un carro tirato da due asini, dei quali uno è caduto, mentre l'altro vien tirato in avanti da un satiro. (V. figura qui sopra). Sul lato corto a destra un Sileno sorretto fra le braccia di un satiro, che gli porge un'uva. Fol. 13v.

36. (D.) Sacrificio bacchico, ora nella Villa Borghese. Cf. Amelung, *Röm. Mitt.* 1909, p. 179 sg. e tav. V, 3. Il disegno concorda con quello del Codice Coburgense fol. 85, n. 40 (Matz p. 468), dando unito il rilievo nr. 3 presso Amelung con la parte sinistra del nr. 1; sull'estremità destra si vede un sasso (o tronco d'albero), dal quale esce un serpente, che col suo apparire mette paura al piccolo Eros seduto sul capretto verso sinistra. Pare che queste parti fossero in origine una sola lastra e siano state segate soltanto più tardi. Il piccolo Eros seduto sul capretto è stato imitato anche negli stucchi delle logge di Raffaello (Amelung presso Th. Hofmann, *Raffael als Architekt* vol. IV, p. 102). Fol. 14.

Altri disegni nel codice del Pozzo-Windsor XVIII, 25 (8018) e negli Uffizi 14848 (Anonimo del sec. XVI–XVII). Nessuno dei disegni indica dove si trovava il rilievo nel sec. XVI. Cf. Huelsen nelle *Jahreshefte des Oesterr. Instituts,* 1913.

37. (D.) Trionfo di Bacco. Parte anteriore del sarcofago conservato circa il 1500 a S. Maria Maggiore, poi nella Villa Montaltò, ora nel British Museum.

Imitato già circa il 1480 da quell'artista anonimo che scolpì il bellissimo camino nella Sala dell'Iole nel Palazzo Ducale di Urbino (Th. Hofmann, *Erstwerke der Hochrenaissance* p. 79, 2); più tardi dagli allievi di Raffaele nelle Logge Vaticane (Amelung presso Th. Hofmann, *Raffael als Architekt*, IV p. 72). Disegnato anche nel taccuino di Wolfegg fol. 31 v. 32 (Robert *Röm. Mitt.* 1901, 229) ed in parte da Mart. Heemskerck cod. Berolin. II fol. 65. Inciso da G. B. Franco (1549) e dal Bartoli, *Admiranda* tav. 48, 49; *Ancient Marbles in the British Museum* X, 39.

Fol. 15. **38. 39.** Sarcofago col ratto di Proserpina. Ora a Firenze, Uffizj, nr. 64. Duetschke III, p. 29. Disegnato anche nel Codice Coburgense n. 171 (p. 488 Matz).

Fol. 16. **40.** (D.) Sarcofago con quattro rappresentazioni distinte: Hermes Psychopompos, Ulisse con le Sirene, Ercole col Cerbero, Baccanti e Danaidi.

Robert, *Sarkophagreliefs* I p. 152 n. 140, ove il nostro disegno è riprodotto in facsimile tav. LII, n. 140″ 140″*a*. Il sarcofago era circa il 1550 nel Vaticano (Pirro Ligorio cod. Neap. lib. 49 presso Dessau, *Monatsberichte der Berliner Akad.* 1882 p. 1096 n. 22), ma è scomparso dopo il sec. XVII.

41. 42. (Ign.) Due schizzi presi, come mi ha gentilmente insegnato il Sig. Dott. O. Fischel, da un quadro di Filippo Lippi ora posseduto da Sir Henry Bernhard Samuelson che rappresenta la danza intorno al vitello d'oro. V. Claude Philipps, *Art Journal*, 1906, p. 4; Hill Burlington Magazine 1911/12, p. 171.

Fol. 17. **43.** (D.) (Dal « Libro », segnato CII...). Cratere con rappresentazioni bacchiche, che serve ora da fonte battesimale nel duomo di Pisa. Pubbl. presso Morrona, *Pisa illustrata* I, 1.

44. (Ign.) Schizzo per un camino e per un vaso moderno.

45. (Ign.) Grotteschi moderni.

46. 48. (Ign.) Due navi antiche, da un affresco. Le medesime sono disegnate nel Codice Sienese S, IV, 7 (falsamente attribuito a Baldassarre Peruzzi) fol. 60 v. Cf. H. Egger, *Jahrbuch der kunsth. Samml. des A. H. Kaiserhauses* XXIII (1902) p. 44. Fol. 18.

47. 49. (Ign.) Trofei, come sembra da una pittura grottesca moderna.

50. 51. (Ign.) Ornati a grottesco. Fol. 18v.

52. 53. (D.) Disegni esatti dei due pilastri con trofei in rilievo, che nel sec. XV si trovavano in S. Sabina, ed ora sono negli Uffizj a Firenze, nr. 44-54 (Duetschke III p. 18). Fol. 19. 20.

Disegnati anche nel Codice Escurialense fol. 12; nel taccuino di Wolfegg f. 38, 39 (Robert *Röm. Mitt.* 1901, 233); da Francesco da Sangallo Uffiz. cat. orn. 1693, 1694; da un anonimo del sec. XVI. Uffizi, dis. arch. 1558; nel codice Pighiano fol. 350v.-354 e 362-363v. (nr. 35 Jahn); nel codice Coburgense nr. 13, 17 e 47; nel codice di Eton « volume oblongo » B n. 10 fol. 1-36 (Lanciani, *Bull. com.* 1894, 585). In parte incisi da un anonimo del sec. XV, cf. *Catalogue of early prints in the British Museum* vol. I, Gio. Ant. da Brescia n. 24.

54. (D.) (dal « Libro »; segnato sul rovescio con XVI). Trofei di arme, dalla base della Colonna Traiana. Fol. 21.

55. « *Pilo antico cavato dal marmo nel duomo di Tigoli* ». Sarcofago con nascita, educazione ed apoteosi. Ora nel casino della Villa Panfili (Matz-Duhn 3087). Fol. 22.

Altri disegni nel Codice Coburgense nr. 237 (p. 497 Matz) e nel codice Pighiano nr. 222 (p. 226 Jahn), con la semplice indicazione « Tiburi ».

56. (D?) Assedio di una città; come pare, da un fregio dipinto nello stile di Polidoro.

57. (D.) « *Ariete cavato dal marmo nel arco di Lucio Settimio sotto al Campidoglio* ». Rilievo sul lato verso il Campidoglio a destra; Bartoli, *Veteres Arcus* tav. 11, 4. Fol. 23.

58. (D.) « *Friese cavato dal marmo, rilievo di Lucio Settimio sotto al Campidoglio* ». Bartoli tav. 11, 5.

58*a*. (D.) Rilievo rettangolare nell'attico dell' arco di Costantino. Allocuzione di M. Aurelio. Bartoli tav. 30.

58*b*. (D.) Rilievo sopra il piccolo arco, rappresentante un *congiarium*. Bartoli tav. 47*c*. Schizzo di poche linee.

59. (D.) I medaglioni sopra l'ingresso laterale del medesimo arco: *a*) partenza per la caccia; Bartoli tav. 32;

b) sacrificio a Silvano; Bartoli t. 33;

Più sotto: *c*) il fregio ed i fiumi del medesimo arco; Bartoli tav. 23.

Fol. 23v. **60.** (Ign.) Fregio dipinto moderno, con vasi e due cocodrilli.

61. (D.) (Sul rovescio di 59). Medaglione dell'arco di Costantino: Sole. Bartoli tav. 4 ; e parte del fregio Bartoli tav. 46. A sinistra un barbaro prigioniero.

62. (D.) (Sul rovescio di 58). Rilievo rettangolare c. s.: Allocuzione. Bartoli tav. 24.

Fol. 24. **63.** (D.) Due medaglioni dell'arco di Costantino: *a*) caccia al cinghiale; Bartoli tav. 36; *b*) sacrificio ad Apollo; Bartoli tav. 37. Più sotto: *c*) fregio con la rappresentazione dei rostri; Bartoli tav. 44.

64. (D.) Due rilievi rettangolari del medesimo arco: *a*) Allocutio (Bartoli tav. 26); *b*) Suovetaurilia (Bartoli tav. 27).

Fol. 24v. **65.** (D.) (Sul rovescio di 63) *a-b*) Due medaglioni tondi del medesimo arco: caccia all'orso (Bartoli tav. 34); sacrifizio a Diana (Bartoli tav. 35).

c) fregio rappresentante la battaglia di Ponte Molle (Bartoli tav. 46).

66. (D.) (Sul rovescio di 64). Due rilievi rettangolari c. s.: *a*) partenza dell'imperatore (Bartoli tav. 29); *b*) ritorno dell'imperatore (Bartoli tav. 28).

Fol. 25. **67.** (Foglio del « Libro », segnato sul rovescio XXXXIIII) « *Vestigie d'uno antico fragmento di marmo di mezzo rilievo d'un sacrifitio, in Campidoglio nel cortile de Conservadori* ». Rilievo con l'*extispicium* ed il tempio Capitolino nel fondo. Ora nel Louvre, conservato soltanto in parte. Clarac 195, nr. 311; Wace, *Papers of the British School at Rome*, IV (1907) tav. XXIX e p. 229 sg.; Michon *Monuments Piot* XVII (1910) p. 72 sg. Facsimile presso Michaelis, *Röm. Mitt.* 1892 tav. III, cf. p. 21.

Fol. 25v. **68.** (D.) « *Alla vignia di Carpi* ». Base triangolare di candelabro, con un satíro e due baccanti. Secondo lo Hauser (*Neuatt. Reliefs* p. 91 n. 13a) identico con l'esemplare ora conservato a Venezia. Duetschke *Antike Bildwerke in Oberitalien* V, p. 83, nr. 223.

Fol. 26. **69.** (D?) Rilievo con la visita di Dioniso presso Icario. Nel cinquecento in Casa Maffei presso la Ciambella (Heemskerck cod. Berolin. I fol. 3v., cf. Michaelis, *Jahrbuch des Instituts* 1891, p. 133), ora nel British Museum (*Ancient Marbles* II, tav. 4). Cf. Hauser, *Neuattische Reliefs* p. 190.

Sul rovescio del foglio è scritto: « *Disegni di capitelli e di base e di scompartimenti antichi e moderni e simile altre cose apartenenti alla architettura* » (v. sopra, p. 74).

Fol. 27. **70.** Frammento di un lato corto di sarcofago con la *dextrarum iunctio;* riconosciuto dallo Schreiber identico con quello nel Vaticano pubbl. da Gerhard, *Antike Bildwerke* 74.

Alla vignia di m.ro Jac.o Da perugia fuor di
porta pertusa

71. (D.) Rovescio del medaglione di Galba con HONOS · ET · VIRTVS (Eckhel DN. VI, p. 295).

72. (D.) « *Alla vignia di Mro. Jac. da Perugia fuor di Porta Pertusa, oggi di Pio V* ». (le ultime tre parole aggiunte più tardi). Torso di Plutone col Cerbero accanto. Quale dei numerosi esemplari (v. Clarac tav. 757, 758; Reinach II, 20, 2. III, 227, 8 ecc.) sia da intendersi, mi resta incerto. Il disegno Marucell. f. 161 (sopra p. 38) è copiato dal presente.

73. (D.) « *Di marmo, antico, murato in un cortile al Macello de Corvi* ». Rilievo con in mezzo una balaustrata sorretta da due pilastri; dietro la balaustrata un uomo vestito con una bilancia in mano. A destra ed a sinistra due altri uomini aventi dinanzi ognuno a se una colonna bassa con un oggetto sopra. Altre figure a destra ed a sinistra.

Forse è questo il rilievo al quale alludono le *Mirabilia Urbis Romae* c. 24 (Jordan II, 635); *ex alia parte* (dopo nominato il tempio della Concordia e di Saturno) *fuit arcus miris lapidibus tabulatus in quo fuit historia qualiter milites accipiebant a senatu donativa sua per sacellarium, qui administrabat hoc: qui omnia pendebat in statera, antequam darentur militibus; ideo vocatur Salvator de statera.* Cf. Jordan II, 486. La Chiesa di S. Salvatore in Statera (Armellini[2] p. 544) è abbastanza vicina alla Via del Macel de' Corvi per ritenere probabile che il rilievo sia trasmigrato da un luogo all'altro tra il sec. XIII e la seconda metà del Cinquecento.

Fol. 27v. **74.** (D.) (Rovescio di 73). Piccolo schizzo di due teste di cavalli.

Fol. 28. **75.** (D.) Alcune figure del sarcofago di San Cosma e Damiano, sopra n. 16.

76. (D.) (Dal « Libro », v. a n. 24). Lato sinistro del sarcofago di Pasifae, sopra n. 24. Clarac 112 nr. 242; Robert *Sarkophagreliefs* III, 1 tav. XI n. 35'; Pierre Jacques fol. 6.

77. (Ign.) Insigne militare con un toro; da qualche pittura a grottesco moderna. — Sul rovescio: Erote cavalcante su un delfino; moderno.

78. (D.) Figura del Satiro con pantera e cista, dal sarcofago di S. Cosma e Damiano, sopra nr. 16.

Fol. 29. **79. 80.** (D.) « *Queste due storie furono trovate alla vignia del Sr. Lione Strozzi. Erano di marmo e di basso rilievo, dicono alcuni antiquari essere il testamento di Ceseri el quale fu letto doppo alla sua morte, e l'altra storia si è del medesimo quando si mostra il suo manto insanguinato per incitare li animi a vendetta* ».

I due rilievi, ora conservati agli Uffizi nr. 507 e 533 (Duetschke, III, p. 221 e 236), sono spiegati spesso come insegne di bottega, ma più probabilmente di carattere sepolcrale. Cf. Sieveking, *Oesterr. Jahreshefte* XIII, 1910, p. 96 sg. Disegnati anche nel codice del Pozzo-Windsor, IV, 71. 72.

Fol. 29v. **81.** (D.) « *Era di marmo in forma di mezzo rilievo e fu trovato alle Carine nel luogo del Sre. Lione Strozzi* ».

Rilievo sepolcrale, con il defunto a cavallo a sinistra, mentre la parte destra è occupata da una scena di sacrifizio dinanzi un albero circondato da un serpente. Come ha osservato lo Schreiber (*Ber. der saechs. Gesellschaft* 1885, p. 110) identico con quello menzionato nel Memoriale di Cassiano del Pozzo (cod. Neap. V, E, 10) n. 46: *alla vigna di Leone Strozzi, un bassorilievo attenente a cose di Agricoltura, con non so che fabrica.* — La vigna o giardino di Leone Strozzi era situata non lontana da S. Maria Maggiore; altri ritrovamenti di antichità sono menzionati da Flaminio Vacca, mem. 42, ed. Schreiber. Cfr. anche Lanciani, *Storia degli scavi,* III, 79. 111.

82. (Ign.) Disegno moderno: a sinistra uomo corrazzato seduto, a destra uomo nudo seduto, coronato da due Vittorie. Fol. 30.

83. (D.) Il lione egiziano coricato che stava a piè del Campidoglio. La chiesa di Araceli è indicata a contorni leggieri.

84. (Ign.) (rovescio di 82). Moderno (due fiumi coricati). Fol. 30v.

85. (D?) Rilievo rappresentante i misteri. A destra una ragazza con patera ripiena; poi una donna velata seduta, sul cui capo un'altra donna tiene alzata la *vannus mystica;* a sin. un giovane che adduce un capretto. Fol. 31.

86. (D.) Schizzo della quarta parte della «Volta d'oro» nella Casa aurea di Nerone. Cf. Michaelis presso Egger *Codex Escurialensis,* p. 64 sg. Fol. 31v.

87. (D.) (foglio del «Libro» segnato LXXII... sul margine superiore) Rilievi dell'Ara Borghese con i dodici Dei; ora nel Louvre (Fröhner, *Notice de la sculpture,* n. 1; Clarac, 172-174, nr. 11-17; Hauser, *Neuattische Reliefs,* p. 55). La parte superiore apparisce ancora intera. Fol. 32.

Altri disegni nel Codice Coburgense, n. 69 e nel Codice Pighiano, n. 93 (Jahn tav. V, 1-2, cf. p. 198).

88. (D.) Particolare della medesima ara più in grande. Fol. 32v.

89. (D?) Disegni di animali: un Cerbero veduto davanti e dal lato (diverso da quello della statua sopra n. 72), una testa di elefante, un grifone, due teste di bue, tre teste di serpenti, ecc. Fol. 33.

90. (D?) Due Genî alati in piedi, con un braccio alzato; forse moderni.

91. (D?) Frammento di un rilievo bacchico: Sileno sull'asino, condotto da un Panisco. Menade con Timpano. Donna sacrificante. — Lo Schreiber cita un altro disegno, nel Cod. Coburg. fol. 165. Fol. 33v.

92. (D?) Rilievo di sarcofago rappresentante la *dextrarum iunitio,* ed un sacrificio di un toro. Lo Schreiber vi ha riconosciuto la parte sinistra del sarcofago esistente a Fi- Fol. 34.

renze nel Palazzo Rinuccini (Gori I. E., III, tavola XXIV; Duetschke, *Ant. Bildwerke,* II, p. 130, n. 316), la cui altra metà contiene la storia di Adone.

Di sotto: ariete ornato con bende per il sacrifizio.

Fol. 35. **93.** (D.) (matita rossa). Rilievo della Colonna Traiana: barbari a cavallo vengono lanciati dentro un fiume; altri barbari armati stanti sulla ripa cercano a salvarli. Cichorius, *Reliefs der Trajanssäule,* tav. 23, n. 31. La medesima scena è disegnata nel Codice Escurialense fol. 60 v. Cf. Michaelis presso Egger, p. 151.

Fol. 36. **94.** (Ign.) Rilievo dell'Arco di Costantino: combattimento equestre. Bartoli-Bellori, tav. 43.

Fol. 37. 38. **95-97.** Mancano.

Fol. 39. **98.** (D.) Rilievo di Medea con le figlie di Peleo. Senza dubbio identico all'esemplare pubblicato dallo Spon, *Miscellanea,* p. 118: «*ex manuscripto D. de Bagarris, qui Romae in palatio Strozzi delineaverat ex antiquo toreumate*» (altri monumenti disegnati nel medesimo palazzo v. sopra n. 70, 71, 78). Al tempo dell'Aldrovandi presso Lorenzo Ridolfi, fratello del Cardinale Niccolò Ridolfi (p. 292). Ora nel Museo di Berlino.

Il nostro disegno è riprodotto in *facsimile* presso Conze, *Aufsätze E. Curtius gewidmet,* tav. II, n. 2 *b*. Sull'autenticità del rilievo cf. Kern, *Jahrb. des Instituts,* 1889, 68-72; Michaelis, *ivi,* 225-229; Loewy, *bull. comun.*, 1897, 42-50; Kekule, *Jahrbuch,* 1897, 96-100.

99. (D.) Tre figure sacrificanti: dal lato sinistro del sarcofago di S. Lorenzo fuori le mura (Matz-Duhn 3090), il cui lato anteriore è a f. 46 n. 113, cf. sopra p. 40.

Fol. 40. **100.** (D.) Scena di sacrifizío ed estispicio; è la parte sinistra del rilievo Capitolino n. 67 con qualche ristauro arbitrario (v. figura a p. 91).

Per le parti genuine di questo rilievo si confrontino i disegni di Pierre Jacques fol. 18 e del Cod. Vat. 3439 fol. 94 (cf. Wace, *Papers of the British School* IV, 1907 tav. XXIV). Il Dosio ha ristaurato arbitrariamente le figure sulle due estremità: a sinistra egli ha aggiunto un *popa,* che conduce un toro al sacrificio, a destra egli ha fatto dall'ultima figura incompleta un uomo barbato che sacrifica sopra un tripode assistito da un *camillus.* Ambedue i motivi sono presi dai rilievi rettangolari dell'Arco di Costantino (Bartoli-Bellori tav. 27). È questo uno dei rari esempi di gravi interpolazioni che s'incontra fra i disegni dosiani. Abbiamo riprodotto il disegno pure come esempio caratteristico della maniera dell'artista quando egli non lavora alla penna, ma con semplici lavature alla sepia.

Fol. 40v. **101.** (D.) (sul rovescio di 100). Rilievo di sarcofago. Corsa di quattro Eroti in bighe. Sotto i cavalli della prima biga giace un'anfora; la seconda biga è rovesciata; sotto i cavalli della terza e della quarta biga due Eroti caduti. Le bighe sono accompagnate da tre Eroti a cavallo; nel fondo la spina del circo con le ova, una statua della Vittoria ed un obelisco.

L'originale sembra perduto. Lo Schreiber cita altri disegni nel Cod. Coburg. n. 187 e nel Pighiano f. 344 n. 197.

102. (D) (sul rovescio di 100). Ara quadrata con pulvinì; i lati sono decorati con arabeschi e con un gran ramo di quercia.

103. (D?) Rilievo dell'arco di Tito con le spoglie del tempio di Gerusalemme. Fol. 41.

104. (D?) Rilievo del medesimo arco, con l'imperatore sul carro trionfale. Fol. 42.

105. Rilievo con Marco Aurelio sulla quadriga. Ora nel Palazzo dei Conservatori. Fol. 43. Helbig, I², p. 377, n. 560.

106. (D.) « *fu ritratto da un disegno ch'era in un libro del Salamanca, el qual disegno era stato ritratto da un basso rilievo di stucchi nell'Antoniana* ». Copia di un disegno, ora nella raccolta del *Christ Church College* ad Oxford, forse preso dalla vôlta di stucco di un sepolcro scavato sulla Via Appia presso le Terme di Caracalla. Cf. Huelsen-Iwanoff, *Terme di Caracalla,* p. 47; Poppelreuter, *Der anonyme Meister des Polifilo,* p. 40 sg.; Lanciani, *Storia degli scavi,* II, p. 183; Huelsen, in *La Bibliofilia,* XII (Firenze, 1910), p. 175.

Fol. 44. **107.** (D.) *« Questa si è per la Via Tiburtina vicino a Tigoli antico »*. Rilievo di un sepolcro già esistente nella vigna Gentili passato il Ponte Lucano, con rappresentazione dei « trastulli rurali ». Ora nella Villa Albani.

Disegnato già nel codice Barberiniano di Giuliano da Sangallo, fol. 41 (Huelsen, p. 52); pubblicato dal Bartoli, *Antichi sepolcri*, tav. 48; Winckelmann, *Monum. Ined.*, tav. 194, pag. 257; Zoega, *Bassirilievi*, tav. 25.

108. (D.) Fregio con ippocampi, Tritoni e mostri marini; sopra uno di questi un Eros cavalcante. — Sul rovescio (tuttora incollato) parte dello scompartimento di un soffitto.

Fol. 45. **109. 110.** mancano.

111. (D.) « *Questo è un sepolcro scolpito in marmo di basso rilievo, in casa di Mr. Mario Delphino....* » Uomo sdraiato sul letto, visitato da Esculapio; a sinistra Cerbero. V. sopra p. 74.

112. manca.

Fol. 46. **113.** (D.) (foglio dell' « Album »). Sarcofago di S. Lorenzo fuori; cf. sopra p. 40 e p. 90 a nr. 99.

Fol. 46v. **114.** (D.) (foglio dell' « Album »). Due statue nel Palazzo Valle-Capranica. Cf. sopra p. 40.

Fol. 47. **115.** (Ign.) A sinistra: la Giustizia tenente una bilancia; a destra un trofeo, poi un uomo seduto con berretto alto; dietro un'erma togato. Composizione moderna, abilmente disegnata.

Fol. 48. **116.** (D.) « *La testa d'un pilo a Savelli dove era dentro le forze d'Ercole lavorato da tutte le bande* ». Parte del sarcofago Savelli, ora nel Museo Torlonia, n. 328. Robert, *Sarkophagreliefs*, III, 1, tav. XXXVIII, ove il nostro disegno è riprodotto in *facsimile*, n. 127'. Altro disegno nel Marucell. f. 156; cf. sopra p. 32.

117-118. (D.) Tre lati (segnati B. C. D.) dell'ara Giustiniani con le forze d'Ercole; ora nel Museo Lateranense. Manca il lato anteriore (A).

Disegnata anche nel Codice Coburgense, n. 68; incisa *Galleria Giustiniani*, II, tav. 135. Cf. Benndorf-Schoene. *Lateran.*, n. 459.

119. (D?) « *Queste sono le teste del sopra disegnato pilo le quali sono tutte due a un modo. — In Campo Sto. di Pisa et si pensa sia la morte d'Orpheo* ».

Parte laterale del sarcofago di Camurenus Myron, sopra n. 23. Cf. Duetschke, I, n. 52. p. 42.

120. (D.) *a*) base di colonna riccamente ornata, senza indicazione di luogo. Esiste in S. Bartolomeo all'Isola, e fu spesso disegnata dagli artisti dei sec. XV e XVI. Cf. Giuliano da Sangallo cod. Barberin. fol. 15 (Huelsen p. 26) e Coner fol. 125 (Ashby p. 63). Fol. 48v.

b) « *a Savegli* ». Base di colonna disegnata anche sulla scheda Windsor 12108v; V. sopra p. 63.

c) tripode con tre grifoni seduti.

121. (D.) (foglio dell' « Album »). Sarcofago con le forze d'Ercole. V. sopra p. 41. Fol. 49.

122. (D.) (foglio dell' « Album »). Sarcofago baccellato. V. sopra p. 41.

123. (D.) (foglio dell' « Album »). Sarcofago cristiano nella casa Benzoni. V. sopra p. 41. Fol. 49v.

124. (D.) (foglio dell' « Album »). Sarcofago baccellato nella vigna Ubaldini. V. sopra p. 41.

125. (D.) (foglio del « Libro », segnato V). « *Quest'è un coperchio di marmo d'un pilo dove sono intagliate di bassorilievo le Amazzone; oggi nella casa di Fra Guglielmo del Piombo in Strada Giulia* ». Sarcofago esistito già a S. Cosma e Damiano (cod. Escurial., fol. 25), ora nel British Museum. Robert, *Sarkophagreliefs,* II, n. 78, p. 95, ove il nostro disegno è riprodotto in *facsimile,* tav. XXXII, n. 78'-78 *a*'. Cf. più sotto n. 201. Fol. 50.

126. (D.) (foglio del « Libro », segnato IIII). « *Nel Palazzo del Card. S. Agniolo* ». Statua di barbaro, ora a Napoli, Museo Nazionale. Clarac, 854 B, n. 2181 F. Fol. 50v.

127. (D.) (foglio del « Libro »). Sarcofago con Eroti portanti armi. Nel principio del secolo XVII nella collezione Arundel, sotto la strana denominazione « *Germanicus tomb* », ora nel Museo dell'Università di Oxford. Michaelis, *Ancient Marbles,* p. 568, n. 113. Fol. 51.

Sul rovescio, lato di un'ara sepolcrale ornata di una ghirlanda, sopra la quale sta un urceo con accanto due ramoscelli; sotto la ghirlanda, capra divorata da una fiera.

128. (D.) (foglio del « Libro », segnato CX). « *Di marmo, nella chiesa di S. Lorenzo fuor delle mura nel luogo dov'è il corpo di S. Lorenzo sotto l'altare* ». Urna cineraria di T. Vestricius Hyginus: nel secolo XV-XVI a S. Lorenzo, ora nel Museo Vaticano, Galleria delle statue n. 250 *a*; l'iscrizione è stata cancellata dopo il 1600. Cf. CIL. VI, 28639; Altmann, *Röm. Grabaltäre,* p. 162, n. 204; Amelung, *Vatik. Katalog,* II, p. 413 e tav. 46. Fol. 51v.

129. (D.) Sarcofago con le Muse: come ha riconosciuto lo Schreiber, esiste nel Museo di Napoli. Gerhard, *Antike Bildwerke,* n. 186; *Archäol. Zeitung,* I, tav. 7. Fol. 52.

130. (D.) Schizzo rapido del Puteale Capitolino con i dodici Dei. Righetti, I tav. 74; Hauser, *Neuatt. Reliefs,* p. 60, n. 86; Helbig, *Führer,* I² p. 292, n. 446. Fol. 53.

Fol. 54. **131.** (D.) Statua di donna seduta; mancano la testa e le braccia. Più tardi nella collezione Mazarin, ora ristaurata a Wilton-House. Clarac 498 A, n. 990 B; Michaelis, *Ancient Marbles,* p. 706, n. 159; P. G. Huebner, p. 364.

132. (D.) Pedagogo del gruppo del Niobidi. Come P. G. Huebner (*Roem. Mitt.,* 1911, p. 326 sg.) ha dimostrato, non è l'esemplare di Firenze, ma bensì quello della Glittoteca Ny-Carlsberg.

Disegnato anche nel codice di Cambridge, fol. 51, con l'indicazione «*gentelmans plas*». Il nostro disegno è riprodotto in *facsimile* presso P. G. Huebner, l. c. p. 327; Le Statue di Roma tav. XII,*b*.

Fol. 54v. **133.** (D.) (sul rovescio di 132). Schizzo non finito della medesima statua del Pedagogo.

Fol. 55. **134.** (D.) «*Dea Cybele nel bosco di Belvedere*». Statua seduta della Madre degli Dei. Clarac 395, n. 662; esiste ancora nel Giardino Vaticano (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf,* 784). Disegnato già (forse nel Palazzo di Venezia) da Martino Heemskerck, *Cod. Berolin.,* I, fol. 52, trasportata nel Vaticano nel 1561. Cf. Marucell., f. 157 (sopra p. 32).

Fol. 56. **135.** (D?) Statua di Venere. Secondo P. G. Huebner, p. 364, identica con la Venere del Louvre, Froehner, n. 138; Clarac 342, n. 1315, che proviene dalla Collezione Cesi.

136. (D?) Statua di donna vestita in atto di pregare. La identificazione proposta da P. G. Huebner, l. c. con la «Livia adorante» del Museo Vaticano (Clarac 920, n. 2342), è impossibile, essendo questa ritrovata soltanto circa il 1786 nella Basilica di Otricoli. Potrebbe invece trattarsi di una delle repliche del medesimo tipo annoverate presso Amelung, *Vatik. Katal.,* II, p. 539 sg.

Fol. 57. **137-138.** mancano.

Fol. 58. **139.** (D.) Statua loricata (il disegno arriva dal ginocchio sino alla metà della testa). Sulla corazza un Arimaspo che stringe fra le mani due grifoni. Secondo P. G. Huebner l. c. identica con la statua della Villa Albani n. 82 (Clarac 436 A n. 2420 B).

Fol. 59. **140.** (D.) (foglio dell' «Album»). Tre statue della collezione del Bufalo. V. sopra p. 42.

Fol. 59v. **141.** (D.) (foglio dell' «Album»). Tre busti, un erma ed un titolo sepolcrale della collezione Cesi. V. sopra p. 42.43.

Fol. 60. **142.** (D.) «*Fu trovata alla Villa d'Adriano*». Statua di Athena del tipo della Pallade di Velletri. Forse quella esistente oggi nella Villa Albani (Clarac 472 n. 898 B)? Cf. Winnefeld, *Villa des Hadrian* p. 163.

143. (D.) (foglio del « Libro ») « *Nel palazzo del Car.le S. Angniolo* » Statua della Diana di Efeso; la testa e la mano destra sono di materiale nero, la mano sinistra manca. Ora a Napoli, Museo Nazionale. Clarac 564 C. nr. 1198 A. Fol. 60.

Riprodotto, da fotografia, presso P. G. Huebner tav. 76 fig. 3.

144. (D.) *a*) Statua loricata; sembra identica con quella disegnata dallo Heemskerck Berol. I fol. 26 nel Palazzo della Valle-Rustici (erroneamente creduto uno dei Costantini sulla Piazza del Campidoglio da P. G. Huebner). Fol. 61.

b) donna vestita nell'atto di adorare; l'avambraccio destro è rotto.

c) statua di donna vestita, con un bastone in ambedue le mani.

Sul rovescio di questo foglio si trova l'inventario pubblicato sopra p. 65. Fol. 61v.

145. (D?) Statua della Hygiea nel Giardino Bufalo; cfr. sopra n. 104 *a*. Fol. 62.

146-147. mancano.

148. (D.) *a b*) Statue togate. Secondo P. G. Huebner già nel Palazzo della Valle-Capranica, ora a Firenze. Fol. 63.

c) Statua loricata. Già nel Palazzo della Valle-Capranica, ora a Firenze, Uffizj 59 (Duetschke III p. 22). Disegnata anche da Pierre Jacques fol. 12 v. (Reinach *Répertoire* III, 162, 7). — Disotto, base con iscrizione greca della quale è notato soltanto il principio ΑΥΤΟΚΡΑΤΟ. È l'ara dedicata a Traiano *IGr.* XIV, 1051. Cf. Boissard III, 139; Michaelis *Jahrbuch des Inst.* 1891, 228 n. 5.

149. (D.) (sul rovescio di 148). Tre figure di « Province » appartenute al Hadrianeum di Piazza di Pietra: Fol. 63v.

a) nel palazzo Farnese: Lucas *Jahrb. des Instituts* 1900 p. 7 fig. 5 n. D.

b) figura simile, inedita.

150. (D.) Statua di un barbaro prigioniero. Secondo P. G. Huebner una di quelle esistite già nel Palazzo della Valle-Capranica, ora nel Giardino Boboli a Firenze. Duetschke II p. 34 n. 69, 70. Fol. 64.

151. (D.) Statua simile di un barbaro prigioniero; secondo P. G. Huebner l. c. identica con quella del Louvre Clarac 330 n. 2161.

Sul rovescio del foglio: « *Mia mano antiche e moderne* ». Cf. sopra p. 65.

152. (Ign.) Figura di donna vestita in piedi, con corona nella mano destra alzata. Moderna. Fol. 65.

153. (D?) Una delle « Provincie » del Hadrianeum (v. nr. 149). Lucas l. c. p. 5 fig. 2 nr. A.; Reinach *Répert de reliefs.* p. 281.

Fol. 66. **154**. (D.) (foglio dell' « Album »). Cosidetta Vesta nel Casino di Pio IV, e due monumenti della Vigna Ubaldini. V. sopra p. 43.

Fol. 66v. **155**. (D.) (foglio dell' « Album »). Tre statue del Casino di Pio IV. Cf. sopra p. 43, 44.

Fol. 67. **156, 157.** mancano.

Fol. 68. **158**. (Ign.) Statua togata con scrinio al lato.

159. (D?) Statua di Ecate triforme; sul plinto l'iscrizione P. AELIVS. BARBANVS AVGVSTORVM. LIBERTVS. VILLICVS. HVIVS. LOCI. D. D. Nel principio del sec. XVII nella Villa Giustiniani fuori Porta del Popolo (CIL. VI, 9089), ora nel British Museum. Clarac 558 B nr. 1201 C.

Un altro disegno del sec. XVI si trova nel codice del Ciacconio Raffaell. (cf. CIL. VI p. LVI) f. 51v., senza indicazione del luogo e con il medesimo sbaglio BARBANVS invece di BARBARVS; la parola HECATE, che nel codice nostro è posta sotto il disegno, ivi si trova riportata come se fosse parte del titolo. Cf. CIL. VI, 33761. Il nostro disegno è riprodotto da fotografia presso P. G. Huebner tav. 76 fig. 4.

Fol. 69. **160**. (D.) « *Ottaviano Agusto* ». Statua conservata al tempo dell'Aldrovandi (p. 180) nel palazzo del vescovo di Melfi, Alessandro Rufini, trasportata poco dopo il 1564 nel palazzo dei Conservatori (Michaelis *Roem. Mitt.* 1891, 34), ove tuttora si trova. Clarac 912 A nr. 2331 A; Helbig I², p. 371 nr. 550.

Fol. 70. **161.** (D.) (foglio del « Libro »). Amazzone caduta in ginocchio; la testa e le braccia sono di restauro. Nel sec. XVII nella Collezione Mazarin, ora a Wilton House. Michaelis *Ancient Marbles* p. 708 n. 170; Clarac 810 A nr. 2031 C.

Riprodotto da fotografia presso P. G. Huebner tav. 76 fig. 2. Altri disegni: Baldassarre Peruzzi Uffizj, dis. fig. 149 e Mart. Heemskerck Berol. I fol. 47 (forse veduto nella Vigna Medici fuori Porta del Popolo): ambedue senza restauri. « Il disegno contenuto nel taccuino Senese S. IV, 7 fol. 5 (Egger, *Jahrbuch der kunsth. Samml. des A. H. Kaiserhauses* XXII, 1902 p. 21 fig. 8) è una semplice copia di quello degli Uffizj: perciò dal fatto che i restauri non vi sono indicati, non si possono trarre (come lo volle P. G. Huebner *Roem. Mitt.* 1911 p. 314) conclusioni sull'epoca del codice Senese » (comunicazione di H. Egger).

Fol. 70v. **162.** (D.) (foglio del « Libro », segnato XI) Statua di Ercole, simile a quello di Glicone, stante sotto un arco. Sotto la clava vi è una grande testa di toro. Probabilmente identico con il colosso trovato insieme con l'altro nelle Terme di Caracalla nel 1546 (Huelsen-Iwanoff, *Thermen des Caracalla* p. 76), poi nella collezione Chigi, ora a Dresda (Clarac 786 nr. 1965). Cf. de Cavalleriis III, 42. Erroneamente lo Huebner (*Röm, Mitt.* 1911, 309) lo crede identico con un Ercole della collezione Valle-Rustici (Clarac 802 C. nr. 1984 B).

Fol. 71. **163.** (D.) *a*) Schizzo a penna di una figura di Roma seduta, rivolta verso sinistra.

b, c) Due delle « Province » dell'Hadrianeum (v. n. 149). Lucas *Jahrb. des Inst.* 1900

p. 6 fig. 4 nr. C e p. 5 fig. 3 nr. B; Reinach, *Repert. de reliefs* p. 281. Le medesime due sono incise sul frontispizio delle *Urbis Romae aedificiorum illustrium reliquiae* del Dosio.

164. 165. (D.) (sul rovescio di 163). Due altrí schizzi della provincia C, l'uno con il fondo del rilievo ed i profili, l'altro senza. Fol. 71v.

166. (D.) « *Nella Va[lle* ». Rilievo rappresentante Antonino Pio (?) seduto in un tribunale, dietro di lui Abundantia e Roma. Ora nella Villa Albani (n. 1018). Mon. dell'Ist. IV tav. IV; Michaelis, *Jahrbuch des Inst.* 1891 p. 238 n. 196; Helbig Führer II² p. 38 n. 821. Fol. 72.

167. (D.) (sul rovescio di 166). Statua vestita di chitone senza maniche. Sulle base l'iscrizione: VIBIAE AVR.F. SABINAE. D. MARCI. AVG. E. *(sic)* HELIODORVS. LIB. ET. PROC. P. V. (*CIL.* VI, 1020). Nel principio del sec. XVI in casa Porcari, ora a Firenze, Palazzo Pitti, salone accanto la Sala della stufa (manca nel catalogo del Duetschke). Forse identica con la statua di « Aurelia Sabina » menzionata nel casino di Pio IV nell'inventario del 1566 (Michaelis, *Jahrb. des Inst.* 1890 p. 62 n. 101). Fol. 72v.

168. 169. (Ign.) Tre Hore della base rotonda Cesi-Albani sopra nr. 26 (le tre più a destra sulla tavola dello Zoega, *Bassirilievi* t. 94). Fol. 73.

170. (Ign.) *a*) Sacerdotessa d'Iside con diadema in testa; la mano destra è appoggiata sul lato sinistro del corpo, il braccio sinistro steso in giù, tiene il vestito. Fol. 74.

b) Statua della Fortuna, incisa dal De Cavalleriis I, 13: « *Fortunae imago in viridario Vaticano* ». Menzionata nell'Inventario del 1566 (Michaelis, *Jahrbuch* 1890 p. 62) n. 93. Per il tipo cf. la statua della collezione Griffonetti cod. Escurial. fol. 48v., ed il torso del Louvre Reinach *Repertoire* II, 673, 6.

c) Statua con un cornucopiae nella sin., timone nella destra.

171. (D.) Statua di donna vestita, già nel Palazzo della Valle-Capranica, ora a Firenze, Loggia dei Lanzi. Fol. 75.

De Cavalleriis I. II tav. 82; Clarac 770 nr. 1940, A; Duetschke III p. 254 n. 558; Michaelis *Jahrb. des Inst.* 1891 p. 228, nr. 19.

172. (D.) busto incognito. Fol. 75v.

173. (D?) Altorilievo della Minerva sull'attico del Foro di Nerva. Reinach, *Répert. de reliefs* p. 370. Fol. 76.

174. (D.) Statua di matrona velata, in vestito talare con mantello; l'avambraccio destro manca, la mano sinistra tiene il vestito. — A sinistra, schizzo rapido dí una figura di ragazza. — Sul rovescio (tuttora incollato) parte di una pianta, come sembra del Castro Pretorio.

175. (D.) Statua di donna vestita: sulle basi l'iscrizione moderna MNHMOCYNH. Sopra la statua, il Dosio ha notato: « *testa moderna* ». Ora nel Museo Vaticano, Sala delle Muse. Visconti Museo Pio-Clem. I, tav. 27; Clarac 497 n. 970. Forse identica con la « Mnemosine » menzionata nell'Inventario del 1566 (Michaelis *Jahrbuch* 1890 p. 62) n. 92.

Fol. 76v. **176.** (D.) (rovescio di 175) « *in casa del medesimo* ». Metà superiore di un tripode riccamente ornato con bucrani, ghirlande e figure d'aquile.

Fol. 77. **177.** (D.) (foglio dell' « Album »). Venus Felix nel Belvedere, Fides e Juventas nel Casino di Pio IV. Cf. sopra p. 45.

Fol. 77v. **178.** (D.) (foglio dell' « Album »). Sei iscrizioni sepolcrali. V. sopra p. 45, 46.

Fol. 78. **179.** (D.) (foglio dell' « Album »). Tre monumenti della collezione Cesi. V. sopra p. 46. 47.

Fol. 78v. **80.** (D). (foglio dell' « Album »). Tre monumenti della collezione Cesi. V. sopra p. 47.

Fol. 79. **181.** (D.) Cariatide vista di fronte e dal lato sinistro; corrisponde al tipo della Cariatide del Braccio Nuovo (Clarac 445, nr. 814 C; Amelung *Vatik. Katal.* I, p. 9, n. 5). Sulle Cariatidi conosciute nei sec. XV e XV., che sembrano essere trovate sull'area dei Fori di Augusto e di Traiano cf. Huelsen, *Il Libro di Giuliano da Sangallo* p. 20 e 78.

182. (D?) Due Cariatidi moderne. — Sul rovescio, schizzo per un monumento sepolcrale moderno con sarcofago.

Fol. 80. **183.** (D.) Parte inferiore di un rilievo monumentale rappresentante Gladiatori che combattono con un leone ed un orso. Dal sec. XVI sino al XVIII nel Palazzo Savelli al Teatro di Marcello, poi nel Palazzo Torlonia a Piazza di Venezia. Matz-Duhn 3510; *Mon. dell' Ist.* III, tav. 38.

Fol. 81. **184.** (D?; matita rossa) Satiro danzante con corona in testa, che suona il flauto doppio. Accanto un tronco d'albero, al quale sono appese un pedum e crotali.

185. (D?; matita rossa) Statua di Giunone con velo e stephane. Secondo P. G. Huebner identica con la statua ad Ince Blundell Hall n. 3 (Michaelis, *Ancient Marbles*, p. 337), conservata nel sec. XVI nella Villa d'Este a Tivoli (Ashby, *Archaeologia* LXI, p. 29 n. 43 e p. 36). Clarac 421, nr. 743.

186. (D?; matita rossa) *lettere* è scritto sulla base. Statua di ninfa con un'urna sulle spalle, ed un'altra nella mano destra. Più tardi nella collezione Giustiniani (Clarac 753, nr. 1832), poi nella Villa Albani (nr. 7), ora nel Museo Torlonia.

187. (D.) Monumento sepolcrale di Paolo II in S. Pietro. Sul rovescio è ripetuta l'iscrizione del sarcofago. Fol. 82.

188. (D.) « *Questa è la sepoltura di papa Pio secondo nella cappella di Santo Andrea in San Pietro, e quest'altra ch' è nel medesimo foglio è di Pio terzo, la quale è nella medesima cappella di detto santo, e son tutte due di marmo* ». — Sul rovescio, l'iscrizione sepolcrale e lo stemma dei Piccolomini. Fol. 83.

189. (D.) Progetto per un altare con in mezzo un rilievo dell'Annunziata. Fol. 84.

190. (D.) Monumento sepolcrale di papa Pio III (v. a n. 188). — Sul rovescio, l'iscrizione sepolcrale e lo stemma. Fol. 85.

191. (D.) Schizzo del Teatro di Marcello; v. sopra p. 17. Attorno, quattro disegni di meandri, moderni. Fol. 86.

192. (D?) Decorazione a stucco di una vôlta nelle Terme maggiori di Villa Adriana. Cf. Winnefeld, *Villa des Hadrian* p. 139; Ronczewski, *Gewölbeschmuck* tav. VIII, IX, cf. p. 23. Disegnato già da Giuliano da Sangallo, cod. Barberin f. 39 (Huelsen p. 55 sg.) — Sul rovescio, schizzo di un paesaggio. Fol. 87.

193. (D?) Tre corazze ornate; sembrano moderne.

194. (D?) Particolari della vôlta a stucco n. 192.

195. (D.) « *imagini o cifre egitie e loro significato* ». Obelisco moderno con geroglifici; a lato spiegazione fantastica del loro significato. Al lato del piedistallo sono notate le fonti, cioè: « *Diodoro Siculo nel principio del quarto libro. — Strabone nel libro XVII. — Cornelio Tacito nel libro XIIII. — Plinio* ». Fol. 88.

Sul rovescio, facciata del Palazzo del Senatore sul Campidoglio. I due fiumi stanno già sotto le scale, la nicchia in mezzo è ancora vuota.

196. (D?) Composizione moderna. Giovane fra due donne; dinanzi a lui Amore con un canestro pieno di fiori, di dietro due figure che ballano. Fol. 89.

197. (Ign.) Corteo militare. Disegno a penna su carta verde con lumi a biacca. Fol. 90.

198. (Ign.) Fregio di trofei, moderno.

Fol. 91. **199.** Schizzo della parte sinistra dell'affresco di Raffaele nella Farnesina, rappresentante le nozze di Amore e Psiche.

Sul rovescio: « *di mano di Girolamo Ferrari Genovese pittore* » (v. sopra p. 74); di mano del Dosio « *Dis Man., Pili epitaffi et altre cose antiche* ».

200. (Ign.) Corteo di Tritoni; moderno.

Fol. 92. **201.** (D?) Lato anteriore del sarcofago delle Amazzoni sopra n. 125.

Fol. 93. **202.** (Ign.) Fregio con Eroti; composizione moderna.

Fol. 94. **203, 204.** (Ign.) Continuazione del precedente.

SVLLA DATA DEL LATERCOLO PROVINCIALE DI POLEMIO SILVIO

La lista delle provincie romane quale ci è conservata nel calendario di Polemio Silvio, redatto nel 448-449 d. C. (1), è una delle fonti più antiche per la nostra conoscenza della ripartizione amministrativa dell'imperò romano nell'età post-dioclezianea. Essendo tale lista stata compilata probabilmente sulla guida di qualche elenco ufficiale, sarebbe utile stabilirne almeno in via approssimativa la data: ma questo appunto è molto difficile, causa la presenza in essa di diversi dati cronologici contraddittorî, ribelli a qualunque ipotesi diretta a metterli d'accordo.

Del latercolo polemiano e della sua data si occupò in modo speciale Teodoro Mommsen, il quale pure si trovò imbarazzato nella cerchia insidiosa di tali elementi contraddittorî e finì per proporre, sia pure a gran distanza di tempo, due soluzioni affatto diverse, anzi quasi opposte fra loro. La prima risale al 1857, a quando cioè il M. diede la prima edizione critica della lista polemiana, inserita nel terzo volume degli Atti dell'Accademia Sassone (2). In tale studio il Mommsen veniva a concludere che la lista doveva risalire al 385-386 e che il suo compilatore doveva aver seguito per ogni parte di essa delle liste assolutamente contemporanee. A tale asserzione il Mommsen giungeva specialmente rilevando nella lista la mancanza di alcune provincie organizzate appunto a partire dal 386, le quali figurano nella *Notitia Dignitatum*, che quasi tutti s'accordano nell'attribuire al principio del V secolo.

Ma pubblicando nel 1892 tutto il calendario di Polemio Silvio il Mommsen ristudiò l'argomento, ed espresse in proposito un'opinione alquanto diversa, che è la seguente. Non si può ammettere cioè una unica data per tutte le parti della lista: ma è necessario presupporre una data di redazione diversa per le provincie d'Oriente e per quelle d'Occidente. « *Occidentis provinciae... ad tempus quo auctor scripsit recte quadrant, neque ullo loco errores in iis deprehenduntur: inter orientales e contrario non paucae desiderantur ante a. 449 constitutae et quae referuntur passim inveniuntur vitiatae* » (3). Così per l'Occidente

(1) Vedi l'edizione critica di tutto il calendario polemiano fatta dal MOMMSEN, in *Monumenta Germaniae Historica*, *Chron. Minora*, I, pagina 512 sgg.

(2) *Abh. der sächs. Akademie der Wissenschaften*, III (1857), p. 251 sgg. Più facilmente accessibile è il lavoro del MOMMSEN, nella *Revue archéologique* 1866 (XIII), I, p. 377 sgg., dove fu pubblicato in traduzione francese da E. Picot.

(3) *Chron. Minora*, p. 532.

il Mommsen ammette la data di redazione del 449 e per l'Oriente suppone una lista molto più antica, risalente alla metà circa del IV secolo e che fu sottoposta qua e là a delle modificazioni.

La possibilità di una data diversa per le due parti appare molto attraente per tentar di sciogliere l'intrico delle contraddizioni cronologiche contenute nella lista stessa: per quanto possa sorprendere che questa seconda soluzione si opponga così radicalmente alla prima, che il Mommsen aveva pur confortata di buoni argomenti. Mentre con la prima soluzione si costringeva tutta la lista ad un unico e preciso anno, il 385-86, con la seconda si viene a scinderla in due parti che resterebbero separate da quasi un secolo di età.

Ebbene, se nel primo caso si imponeva la necessità di allargare l'ambito cronologico della datazione, vediamo se, nel secondo, non sia opportuno di restringere quest'ambito, divenuto troppo ampio, per giungere a una datazione un po' più approssimativa.

Anzitutto, ci domandiamo, è necessario ammettere che la parte riguardante l'Occidente risalga proprio al 449? la prima e più seria obiezione che si può fare a tale data è offerta dalla questione dell'Illirico, che, omessa completamente dal Mommsen in *Chronica Minora*, era stata da lui stesso rilevata come assai importante nella prima redazione del latercolo polemiano (1). Per quanto la storia amministrativa dell'Illyricum presenti sempre dei lati oscuri, pure si può tener per fermo che nel 362 sotto Giuliano e nel 395 alla morte di Teodosio essa subì due cambiamenti che per la loro importanza non potevano mancare di riflettersi nelle liste ufficiali. Sotto Giuliano dal 362 in poi le due prefetture di Italia (con l'Africa) e di Illirico vengono riunite e poste sotto un solo *praefectus praetorio Italiae Illyrici et Africae* di cui possiamo seguire la serie fino al 393 e che certo sussistè fino alla morte di Teodosio (395) (2). Ma con questa avveniva la partizione dell'impero fra Arcadio e Onorio: e l'Illirico cadeva precisamente nella linea di divisione. Allora le due prefetture già riunite tornarono a dividersi amministrativamente, così che da quest'epoca si trova in Occidente un *praefectus praetorio Italiae Illyrici et Africae,* mentre in Oriente vi è un *praefectus praetorio per Illyricum.* Di questa ripartizione si trova traccia già nella *Notitia Dignitatum,* che ci dà in Oriente le due diocesi di Macedonia e di Dacia sottoposte al *praefectus praetorio per Illyricum* e in Occidente una diocesi di Illyricum sottoposta al *praefectus praetorio Italiae* (3). Ora nella lista polemiana l'Illirico figura come una diocesi sola: e come si spiegherebbe la mancanza della nuova indicazione nella lista, se questa per la parte d'Occidente cadesse nel 449, cioè in età già alquanto posteriore alla *Notitia Dignitatum* e se, come si ammette, dipendesse da una lista ufficiale analoga alla *Notitia* stessa? — L'opinione antica del Tillemont sull'ignoranza dell'autore della lista

(1) Per queste vicende dell'Illirico vedi appunto: *Rev. archéol.*, *vol. cit.*, p. 394 sgg.

(2) *Ibid.*, p. 395 e note.

(3) Ediz. Seeck, pp. 9 e 108.

polemiana, alla quale anche il Mommsen tardivamente sottoscrisse (1), che cioè: « *l'auteur... vivoit en Occident, et ne savoit pas trop l'état où estoit l'Orient* » (2) non pare sufficiente a far credere che, se alcuni errori di fatto l'autore della lista commise riguardo alle provincie orientali, egli potesse però ignorare una variazione amministrativa così importante quale era quella subìta dall'Illirico: tanto più che questa non era una mutazione per così dire interna, ma si riconnetteva direttamente ad un grande fatto storico di importanza quasi mondiale: la scissione dell'impero in due parti. Se dunque la lista polemiana ci dà l'Illirico come una diocesi sola, ogni probabilità sta innegabilmente in favore della datazione fra il 362 e il 393 — non già al 449.

Ma oltre a ciò un'altra cosa sarebbe sfuggita al redattore della lista, malgrado la relativa sua maggior conoscenza delle regioni d'Occidente; vale a dire la condizione amministrativa della Tuscia. La Tuscia, fin dal 367, era stata divisa in *Tuscia annonaria* e *Tuscia suburbicaria* poste entrambe, in origine, sotto l'autorità di un solo *corrector* o *consularis* (3). Dopo il 400 e certo ancora prima del 459 i due distretti furono separati ancne amministrativamente, perchè nel 458 si incontra uno speciale *consularis Tusciae suburbicariae* (4). Se della Tuscia annonaria non è citato dalle fonti epigrafiche conservateci un consolare speciale, non è questa una ragione per escluderne l'autonomia amministrativa: e l'*argumentum ex silentio* non ha valore. Ora anche della divisione della Tuscia non v'è traccia nella lista polemiana: il che si può spiegare supponendo ancora una data anteriore al 400 e in cui quindi la Tuscia, anche se già divisa, ma dipendente ancora da un solo governatore, non poteva trovar menzione che quale regione unica in una lista di cariche ufficiali come quella da cui la polemiana deve esser derivata.

Tanto il fatto dell'Illirico dunque come quello della Tuscia riporterebbero la lista polemiana, anche per ciò che riguarda l'Occidente, non già al 449 come opinava il Mommsen, ma alla fine del IV secolo.

Ma v'è di più: ritenendola formata non prima della fine di questo secolo rimarrebbe eliminata anche la difficoltà della Valeria, che già aveva dato al Mommsen, quando sosteneva la data del 449, qualche motivo di dubbio (5). Pare che la Valeria venisse formata verso la fine del IV secolo con una parte della vasta provincia *Flaminia et Picenum*; di cui la parte settentrionale divenne la *Flaminia et Picenum annonarium*, e la meridionale si suddivise in: *a*) *Picenum suburbicarium*; *b*) *Valeria* (6). Questa Valeria viene menzionata per la prima volta in una costituzione del 399 (7) ed appare anche nella

(1) *Chron. Minora*, p. 533.

(2) *Histoire des empereurs*, V, 699 (Ediz. del 1732).

(3) MARQUARDT, *Organisation de l'empire romain*, II, p. 35, n. 4.

(4) V. CANTARELLI, in *Diocesi Italiciana*, p. 111, n. 1.

(5) *Chron. Minora*, p. 532.

(6) Per questa formazione della *Valeria* vedi: CANTARELLI, *op. cit.*, p. 162 segg.

(7) *Cod. Theodos.*, IX, 30, 5 (Ediz. Krüger-Mommsen, Berlino, 1905, p. 485).

Notitia Dignitatum come una delle provincie sottoposte al *Vicarius Urbis Romae* e fornita di un suo *praeses* (1). Ora la Valeria è tralasciata nella lista di Polemio: e questo può confermare precisamente ch'essa risalga a una lista ufficiale di qualche tempo anteriore alla *Notitia Dignitatum* (2). Anche la mancata menzione della Valeria nella iscrizione dei Foronovani, che il Mommsen appunto stentava a spiegare, non può essere per noi una seria difficoltà. Questa iscrizione è dedicata dagli abitanti di *Forum Novum* a Ceionio Contucio Gregorio « *cuius ope* (come dice il testo) *auctam instauratamque tota se Piceni et Flaminiae provincia gratulatur* » (3). Ora l'iscrizione risale al 400 (*Flavio Stilichone consule*): perchè manca in essa la menzione della Valeria? il Mommsen non sapeva trovare una spiegazione (4); il Cantarelli (5) ritiene non improbabile che si fosse tornati nel 400 in via straordinaria all'antica condizione amministrativa del paese; ma accenna anche all'ipotesi, secondo me assai più verosimile, che Ceionio Contucio Gregorio fosse uno degli ultimi governatori della provincia *Flaminia et Picenum* nell'antica condizione amministrativa, cioè di quando era indivisa, e che tutte le provincie dipoi separatesi, si considerassero come idealmente unite nell'occasione di dedicare la statua al loro ex-governatore, da cui, come dice l'iscrizione stessa, avevano ricevuto tanti e così illuminati benefizi. Altrimenti, come anche il Cantarelli osservò, non si capirebbe la ripetizione due volte occorrente nell'epigrafe dell'aggettivo *tota* (sc. *provincia*) che, nella condizione antica, non sarebbe stata necessaria. In tal modo si spiegherebbe l'omissione della Valeria, tanto più incomprensibile, se no, in quanto proprio *Forum Novum*, i cui abitanti si eran fatti per così dire gli iniziatori delle onoranze a Ceionio, si trovava nel territorio della Valeria.

Ma per tornare alla lista di Polemio Silvio, se, per le precedenti considerazioni vediamo possibile metterne il *terminus ante quem* prima della fine del IV secolo, certo è che non possiamo neanche portare più in su almeno del 386 il suo *terminus post quem*. Ciò perchè in essa troviamo disgiunte l'Emilia e la Liguria che fino al 385 erano di certo unite (6).

Potremmo anche, precisando meglio, ammettere la data di redazione della lista nel decennio 386-396, accettando la data del Cantarelli che pone la separazione dell'Emilia

(1) *Notitia Dignitatum* (Ed. Seeck, p. 64, n. 14).

(2 Ammettendo col Cantarelli che la *Valeria* venisse formata alla fine del IV secolo, resta anche senza valore l'osservazione che il Mommsen fa riguardo alla sua mancata menzione in una costituzione del 364. La meraviglia del Mommsen trae origine dalla presupposizione che la *Valeria* derivasse il suo nome, come la omonima provincia d'Illirico, da Diocleziano; quindi, a quanto si può dedurre dalle sue parole, il Mommsen la credeva di epoca dioclezianea.

(3) *C. I. L.*, VI, 1706.

(4) Il Mommsen, sostenendo per le parti d'Occidente la data del 449, aveva dovuto, per risolvere la data della *Valeria*, ricorrere a questa ipotesi: .... *nomine magis quam re videtur extitisse, in forma, qualem exibet Notitia, separata a Piceno, plerumque autem eidem praesidi commissa et propterea in provinciarum recensu saepe praeterita* (*Chron. Minora*, p. 532). Ma questa supposizione avrebbe bisogno dell'appoggio di qualche argomento obbiettivo.

(5) *Diocesi Ital.*, p. 163.

(6) Vedi più sotto, e nota 22.

e della Liguria fra il 391 e 396 (1). Io però non saprei convincermi che si debba proprio assumere come *terminus post quem* di tale separazione la data del 391 e non invece un anno anteriore, visto che un consolare speciale della Liguria, Magnillus parente di Simmaco, risulta aver avuto questa carica per la Liguria anteriormente al 391, anno in cui lo troviamo vicario d'Africa (2). Forse la separazione delle due provincie avvenne subito prima del 391: ma noi non abbiamo elementi per determinare precisamente quando. Certamente di molti anni non si può risalire perchè l'ultimo *consularis Aemiliae et Liguriae* menzionato dalle fonti, Flavius Pisidius Romulus, ci offre già come *terminus post quem* la data del 385 (3).

Per la parte del latercolo polemiano che riguarda l'Oriente è ancor più difficile giungere a una certa unità cronologica. La maggior ignoranza dell'autore riguardo a queste regioni non è sufficiente a spiegare il disordine e le contraddizioni che si trovano in essa. Il Mommsen ha rilevato già gli errori introdottisi in questa parte, riguardo alla Galazia e alla Tracia (4) ed ha steso la lista delle dodici provincie che qui mancano, mentre sono inscritte nella *Notitia Dignitatum* (5). Ciò il Mommsen aveva già spiegato nella prima edizione del latercolo polemiano col fatto che la maggior parte delle provincie omesse in esso furono costituite da Eutropio verso la fine del IV secolo. Questa spiegazione può essere in massima soddisfacente, ma certo non si arriverebbe con essa a risolvere ogni difficoltà: e così il Mommsen stesso finì per pensare che per queste parti d'Oriente noi abbiamo « un latercolo formato circa alla metà del IV secolo e poi qua e là, nè sempre costantemente, modificato » (6). Il che equivarrebbe a dire che bisogna rinunciare a studiare la questione con la speranza di risolverla e che qualunque sforzo diretto all'unificazione cronologica di questi dati riuscirebbe vano. In realtà abbiamo le seguenti date contraddittorie. A prima del 386 riporterebbe la mancanza della Macedonia *salutaris*, della Cappadocia *secunda* e dell'Armenia *secunda* (7); a prima del 381 la mancanza della Galatia *salutaris* (8). Viceversa riporterebbe a dopo il 384 la menzione della satrapia di Sophanene (9) e della Honorias (10), e per lo meno a dopo il 381 la divisione della Syria in Syria Coele, Syria Phoenice e Palaestina (11).

(1) *Op. cit.*, p. 47.

(2) *Op. cit.*, p. 54, e fonti citate.

(3) *Cod. Theodos.*, II, 4, 4 = CANTARELLI, *Op. cit.*, p. 52.

(4) *Rev. Archéol.*, 1866, p. 396 sg.; *Chron. Minora*, p. 533.

(5) *Chron. Minora*, *Ibid.*

(6) *Ibid.*

(7) MARQUARDT, *Organisation*, etc., II, pagine 210, 301.

(8) *Op. cit.*, II, pp. 287 e 288 n. 1.

(9) MOMMSEN. in *Rev. archéol.*, 1866, I, p. 391, n. 4.

(10) Il 384 è l'anno di nascita di Onorio. Non pare necessario scendere fino all'anno in cui Onorio fu creato Augusto, cioè fino al 393: benchè questa data non infirmerebbe ad ogni modo la nostra ipotesi.

(11) MARQUARDT, *Organisation*, etc., I, p. 378.

Ora queste contraddizioni si possono già spiegare col disordine generale della lista, che è impossibile non riconoscere, e coll'alterazione subìta dall'elenco ufficiale che probabilmente le servì di base, attraverso le parecchie trascrizioni. Ma malgrado questo i dati generali concordano a porre anche questa parte riguardante l'Oriente nel decennio a cui abbiamo attribuito l'altra parte del latercolo, cioè al 385-395 circa. Sicchè nulla impedirebbe di dare di nuovo alla lista polemiana una data unica per entrambe le parti, come già si sforzò di fare il Mommsen nella prima edizione di essa: solo bisogna rinunciare a datare la lista in un unico anno, e concedere alla datazione uno spazio più ampio, entro il quale i dati cronologici da essa forniti possano oscillare senza urtarsi troppo fra loro.

Il decennio da noi indicato pare quello che elimina, se non tutte, almeno la maggior parte delle difficoltà: e ad esso si potrebbe attribuire il calendario polemiano, in attesa almeno di una nuova soluzione del tutto soddisfacente. Ma lo stato del testo polemiano è tale, che dà poca speranza.

E. Pressi.

IL CARRO DI ADMETO

VNA RARA PITTVRA VASCOLARE

TAV. I.

La pittura vascolare pubblicata nella nostra tavola n. 1, si trova su una « lekythos » a figure nere nella collezione del noto archeologo Dr. Paolo Arndt a Monaco di Baviera. Il disegno, che serviva per la riproduzione, fu eseguito colà dalla mano esperta del Professore Reichhold (1).

Non v'è dubbio, che il luogo di provenienza, o almeno d'origine del vaso fittile è Atene, dove la forma della « lekythos » era molto in uso dal sesto fin al quarto secolo avanti Cristo.

Vediamo davanti a noi una rappresentazione a prima vista comunissima specialmente nella pittura Attica a figure nere: un giovane monta su una quadriga circondata da diverse altre persone, Mercurio, riconoscibile al suo caduceo, e due figure muliebri. Ma strano, anzi stranissimo è l'« attelage » del carro. Si vede unito sotto il giogo un vero serraglio di bestie feroci, un leone, una pantera, un cinghiale ed una quarta belva, la quale, malgrado i grossi denti prominenti dalla sua bocca, non può essere altro che un lupo.

Vi sarà forse tra i nostri dotti lettori qualcuno, che, vedendo la bizzarra quadriga, si ricorderà che il noto periegeta greco Pausanias descrivendo il famoso trono di Amyklae enumera tra molte altre rappresentazioni mitologiche Admeto, il quale ha attaccato un leone ed un cinghiale ad un carro.

Ed ecco il mito, il quale ha ispirato ugualmente l'artista del trono di Amyklae ed il pittore della nostra lekythos Attica:

Il re Pelia nega la mano della sua figlia nubile Alkestis a chi non è capace di attaccare ad un carro un leone ed un cinghiale (così dice Apollodoro), o, in generale, bestie feroci (così Igino). Anche Admeto, il giovane re di Pherae, che desiderava più di tutti gli altri concorrenti la bella Alkestis, non sarebbe stato capace certamente di risolvere il grave problema, se Apollo, che a Admeto portava una rara affezione, non avesse spinto le belve sotto il giogo con la potenza della sua divina volontà.

(1) Il disegno fu da me presentato al Congresso Archeologico Internazionale tenuto nel decorso ottobre a Roma.

Questo momento proprio ha scelto il pittore del nostro vaso. Apollo con l'arco e la faretra sulle spalle (naturalmente aveva dovuto deporre la sua lira) monta vigorosamente sul carro per offrirlo al suo favorito. Abbiamo da riconoscere nella donna vicina ad Apollo la sua divina sorella Artemis e nell'altra, verso la quale la quadriga si muove, il premio di questa prova, la figlia del re Pelia? In verità non guadagneremmo molto con queste identificazioni, giacchè le due figure sono dipinte senza spiccata individualità.

La cosa più riuscita della nostra pittura sono certamente le quattro bestie davanti al carro. L'artista le ha trattate con una speciale accuratezza e, come mi pare, anche con un certo spirito comico, così che esse ricordano presso a poco disegni di certi caricaturisti moderni: il leone porta le briglie con fiera indignazione, la pantera piuttosto con curiosità, invece il cinghiale ed il lupo si sottomettono rassegnati al loro stranissimo destino.

Si potrebbe domandare, se tra il nostro disegno vascolare ed il rilievo del trono di Amyklae descritto da Pausania, esisteva qualche coerenza artistica. Ammetto che l'impressione generale di queste due rappresentazioni sia stata pressochè la medesima, ma ci sono piuttosto delle differenze così rilevanti (qui vediamo Apollo sul carro, là c'era Admeto, qui sono quattro belve, là erano due sole) che io sono piuttosto disposto a credere, che il pittore del vaso seguiva la sua strada propria ed originale.

Ma anche nel vasto recinto della pittura vascolare Greca non trovo nessun altro esempio della nostra rappresentazione.

Credevamo una volta, anni fa, di riconoscere il mito di Admeto su una tazza frammentata, ma magistralmente dipinta dalla mano di Brigos tra i celebri vasi dell'Acropoli di Atene, ma da un mio nuovissimo esame risulta, che le due belve ivi rappresentate, un cinghiale ed una pantera, sono piuttosto due compagni di Ulisse trasformati nell'isola di Aea dalla maga Circe.

Così la pittura vascolare della collezione Arndt rimane per ora la prima ed unica rappresentazione del mito di Admeto, e se anche questa lacuna nel nostro grande « corpus » dei vasi non era una delle più rilevanti, vogliamo rallegrarci, che tali lacune si chiudono pian piano per nuove ed inaspettate scoperte.

PAOLO HARTWIG.

VN FRAMMENTO DI CRATERE DA TARANTO
CON RAPPRESENTAZIONE DEGLI INFERI

Tra i vari frammenti di vasi dipinti rinvenuti negli scavi del R. Arsenale a Taranto presso il nuovo bacino di carenaggio, e ch'io, col gentile permesso del chiarissimo Direttore, del Museo di Taranto, prof. Quintino Quagliati, mi propongo di raccogliere e di pubblicare per il raro interesse che la maggior parte di essi destano, uno specialmente, testè rinvenuto, attrasse la mia attenzione. Il frammento, di cui intendo ora trattare e che pubblico

Fig. 1.

in autografia da un disegno (fig. 1), ha una lunghezza di m. 0,34, con un'altezza massima di m. 0,11 (1). Tale frammento, appartenente alla parte superiore del cratere, poichè porta in alto una zona di ovuli che servivano a limitare il fregio decorante la bocca del vaso, mostra una sagoma esternamente convessa, e lascia quindi supporre che facesse parte d'un cratere a campana, piuttosto che d'un cratere a calice o d'altro vaso.

La rappresentazione figurata, delle più svariate e interessanti, sebbene compresa entro limiti ristretti, si riferisce al mondo degl' Inferi. La figura che maggiormente campeggia è Persefone, conservata sino all'altezza del seno, il volto di profilo, di una linea classicamente

(1) Il raggio interno del vaso risulta di m. 0,31; lo sviluppo del campo figurato, e variamente decorato all' altezza media del vaso, doveva essere d'un metro circa.

pura (1), vestita di chitone dorico, con velo ricadente dalla nuca sugli omeri; porta sul capo un alto diadema, ed ha orecchini e collana. Tiene nella sin., di cui a fatica si distingue l'avambraccio, una fiaccola a quattro becchi. L'occhio dimesso e le labbra semiaperte, sono atteggiate a profonda mestizia. Il braccio d. della fig. è piegato al gomito; l'avambraccio scompare dietro il capo, cinto di tenia, di una figura maschile dall'apparenza regale, di cui non resta che la capigliatura e parte della fronte: Hades o Plutone. Di questa fig. vedesi noltre la mano d. all'altezza del capo, sostenente lo scettro, dall'estremità terminante a fiore di loto.

All'altezza degli omeri della seconda figura e di fronte a questa, è come seduta per terra, sopra un manto, le gambe semidistese, una figura virile nuda, di cui non rimane che la parte inferiore del corpo sino al ventre e il gomito d. coll'avambraccio ripiegato verso la spalla. Ha i piedi, incrociati, muniti di calzari. Davanti le si snoda e si erge minaccioso un grosso serpente, il quale allarga le fauci press'a poco all'altezza della faccia della figura.

Al di sopra di questi personaggi, a partire dalla zona di ovuli che limita in alto il campo figurato, si stende, da d. a sin., una lunga linea sinuosa, la quale sta ad indicare come una divisione di piani in un paesaggio accidentato e montuoso. Sopra questa linea un gruppo omogeneo di tre figure muliebri, sedute sul terreno, seminascoste dall'avvallamento simulato dalla sinuosa, il capo ripiegato nell'abbandono del sonno. La figura più a sin., appoggia leggermente la guancia sul dorso della mano sin., portando la d. sotto il gomito opposto. Essa appare vestita di corta tunica, adorna di fantasiosi ricami, stretta ai fianchi da una cintura. Sopra la tunica una corta clamide orlata di nero, agganciata sul petto, in un lembo della quale si cela il braccio sin. e la mano d. Sul capo un berretto floscio a punta, una specie di berretto frigio, ma che meglio si assomiglierebbe, per la coppia di piccole orecchie che sovrastano alla fronte della figura, ad un copricapo fatto di pelle ferina, ad es. di leopardo, per le maculature che vi si notano sopra. Di sotto a questo copricapo escono, a stento contenute, ciocche di capelli. Sulla spalla sin. della fig. poggia una lancia. A fianco della prima, una figura analoga, di cui non è visibile che il capo e la spalla d., coperta di tunica ricamata, su cui piega il capo. È questo coperto da un vero e proprio berretto frigio munito di cresta. Dietro di questa una terza figura, di cui non si scorge che il capo abbandonato all'indietro e il braccio d. che segue la mossa di completo abbandono del capo. Le labbra sono semiaperte nella placida respirazione del sonno. Il costume di questa è identico a quello della prima figura, nei ricami della tunica e nel copricapo. All'estremo angolo sin. del frammento, presso dove finisce la linea sinuosa, è traccia di una figura virile, consistente in un braccio muscoloso sollevato e ripiegato al gomito, col relativo attacco alla spalla, ma troncato al polso; tale tuttavia da lasciar vedere

(1) Avverto che il disegno è errato nel profilo del naso.

come la fig. mostrasse di tre quarti il dorso allo spettatore e fosse rivolta a sin., tutta occupata in qualche gesto o sforzo risoluto e violento.

Il frammento abbonda di applicazioni bianche nei particolari delle figure. Oltre il corpo del serpente e la fiaccola in mano a Persefone, dipinti interamente a color bianco, sono eseguiti nella stessa applicazione di colore gli ornamenti del diadema insieme agli altri monili di Persefone, la tenia e l'estremità dello scettro di Hades, il fermaglio della clamide della prima figura dormente, i dischetti che adornano la cintura di questa, e il copricapo delle altre due figure consimili, e infine la cresta sul copricapo di una di esse.

* * *

Il carattere del quadro sopra descritto si rileva a tutta prima senza fatica. Abbiamo qui una di quelle scene degl'Inferi, specialmente care ai pittori ceramografi della Magna Grecia nel IV secolo, con i sovrani degli Inferi al centro, Ade seduto, Persefone in piedi (1). Ma se il concetto generale è evidente, ardua e malsicura tuttavia è l'identificazione dei vari abitatori del regno delle tenebre, che intorno alla coppia regale si aggruppano.

Il personaggio coricato a d., non cade dubbio che sia una delle anime, uno degli εἴδωλα di colpevoli, dannati alle pene eterne. Il grosso serpente posto vicino a quello è sufficiente per indicare a noi la qualità generica del personaggio, ma non basta purtroppo a chiarire la sua personalità, alla quale non possiamo avvicinarci che per via d'induzione. Nel noto dipinto della tomba detta *dell'Orco* a Corneto, si vede il demone *Tuchulcha* cercar di atterrire l'eroe Teseo per mezzo di un serpente, ch'egli stringe colla sin. protesa, avvolto intorno al braccio (2). Codesta pittura è ispirata più o meno direttamente a un originale greco. Anche il nostro misterioso personaggio ci pare si possa con una certa sicurezza identificare con l'uno e forse col primo dei due eroi compagni, Teseo e Piritoo; specialmente se si consideri che i due eroi dannati alle pene infernali, occupano nelle pitture vascolari del genere un posto sempre assai vicino e in evidenza, di solito a d., rispetto alla coppia divina che è al centro della rappresentazione (3). Il raffronto per questa parte più tipico col nostro frammento è quello che ci fornisce un vaso della collezione Jatta a Ruvo, dove è Persefone, con corona e velo sul capo e due tede nelle mani, in piedi presso il divino sposo

(1) Cfr. per la coppia infernale nella stessa posizione, REINACH, *Rép. aes vases*, I, p. 258, 355, 356, 479; II, p. 327, 2 (Ercole con Ade e Persefone, non Zeus ed Ebe), e WALTERS, *Catal. of vases in Brit. Mus.*, vol. IV, tav. X. Alla serie è da aggiungere il vaso frammentario della collezione Fenicia a Ruvo, pubblicato da M. Jatta fra i *Vasi dipinti dell'Italia Meridionale* in *Monumenti antichi*, vol. XVI, col. 493 segg. Su questo vaso (tav. III) vedesi sulla spalla sin. di Persefone in piedi, la mano di Ade, certamente seduto.

(2) *Mon. dell'Ist.* IX, t. XV, 5.

(3) WINKLER, *Die Darstell. d. Unterwelt auf unteritalischen Vasen*, in *Breslauer Abhandlungen*, 1888, p. 38.

seduto, contemplando la cattura di Teseo e Piritoo, legati per le braccia dietro il dorso, da una Furia (1).

Il personaggio di cui non resta che una piccola traccia all'estremo angolo sin. del frammento, se ben guardiamo alla mossa violenta del braccio d. della fig., impegnante i tendini del collo e del dorso, mi sembra, nella serie limitata dei leggendari colpevoli dannati alle pene infernali, non possa esser che Sisifo, nell'atto di sollevare inutilmente in eterno il masso fatale. Basta osservare un momento la figura di Sisifo, rappresentato nell'identico atteggiamento (fig. 2) sul vaso di Altamura con scena degl'Inferi, nel Museo di Napoli, per lasciar da parte, a mio parere, ogni dubbio (2).

Fig. 2.

Rimangono da identificare le tre figure a sin. dormienti. Gli attributi con cui le tre figure si presentano sarebbero sufficienti per dichiararle come Amazzoni, ma non sono tuttavia così peculiari e abbondanti, da non lasciar adito ad altra interpretazione fuori di questa. E l'interpretazione che accanto a questa mi si affaccia spontanea alla mente, e alla quale do senz'altro la preferenza, è quella di Furie.

Così il costume, come l'atteggiamento particolare delle figure nel nostro caso, esula però alquanto dal repertorio nel quale rientrano tutte le altre affini, in ispecial modo disseminate su vasi italo-greci del IV secolo. Pur tuttavia analogie non mancano. Basta, per

(1) Reinach, op. cit., vol. I, p. 356, 3.

(2) È da notare che la fig. di Sisifo risulta restaurata appunto nel braccio d. e nella mano d. (Winkler, op. cit. p. 25). Ma il restauro in questo caso essendo sicuro, non detrae di valore alla nostra ipotesi.

il costume, prendere a esaminare le Ποιναί dipinte sul grande vaso degl'Inferi del Museo di Napoli, sopra citato. Anche qui le Furie sono munite di pelle ferina, che l'una di esse porta annodata sotto la gola e che l'altra impiega come tappeto per sedere; e anche qui esse tengono nelle mani, invece di fiaccola, di scudiscio od altro, una lancia. Il gruppo delle Furie dormenti s'incontra poi su vasi e più tardi su sarcofagi istoriati, ispirati alle *Eumenidi* di Eschilo (1).

Se una spiegazione fossi tenuto a dare, della comparsa di Furie dormenti non più nel santuario di Apollo, ma nel mondo infero, dove quella particolar accezione appare veramente strana e inesplicabile, inclinerei a credere a un puro caso di contaminazione. L'artista decoratore del nostro vaso si sarebbe contentato, per rappresentare le Furie, di ricopiare fedelmente quel gruppo delle divinità infere come appariva in qualche celebre opera d'arte illustrativa della tragedia di Eschilo, senza per nulla curarsi dell'anomalia del motivo artistico nella nuova e affatto diversa applicazione ch'egli ne faceva.

*
* *

Da tutto un minuzioso esame del frammento, risulta come questo dovesse appartenere, nella classificazione dei così detti *Unterweltsvasen* fatta dal Winkler, ad un vaso della prima grande classe, e la più importante, di quelli, cioè, con più scene riunite nello stesso quadro, ben distinta dalla seconda classe, dei vasi con una sola scena mitologica dipinta (2). È facile osservare, e meglio si vedrà più oltre, come per l'insieme pittorico il nostro vaso debba considerarsi anteriore a tutti gli altri conosciuti, con rappresentazioni degl'Inferi, trovati nell'Italia meridionale. Di ciò una riprova si ha nella mancanza di quell'edicola in cui quasi sempre, nelle rappresentazioni affini, vengono collocati i sovrani degl'Inferi, e che serve poi come punto centrale di tutta la composizione pittorica (3). Nel nostro vaso manca l'edicola; le figure riposano o si muovono tutte all'aperto, con una differenzazione sapiente di piani. Pur tuttavia, quella simmetria rigorosa nella disposizione delle figure, che è così caratteristica ed evidente nei vasi affini, anche nel caso nostro non manca.

Sopra uno stesso piano, nel centro della rappresentazione, sono Ade e Persefone; ai lati di questi, sopra un piano superiore comune, una delle Erinni e Teseo; ancor più in alto, nel mezzo, rispettivamente sopra Ade e Persefone, le altre due Erinni. Sisifo, che sullo stesso piano della coppia regale rimane isolato a sin., doveva già trovare riscontro

(1) Pei vasi v. *Furtwängler-Reichhold*, t. 120, 4. Reinach, *Rép. des vases*, I, p. 16, 3-5. Pei sarcofagi v. Robert, *Sarkophagrel.* II, nn. 155-163.

(2) Winkler, op. cit., p. 3.

(3) Op. cit., p. 38 seg.

probabilmente in altra figura a d., dietro le spalle di Teseo. Verso questa figura scomparsa è rivolto lo sguardo di Persefone. Lo schema è il seguente:

Erinni

Erinni

Erinni *Teseo (o Piritoo)*

Sisifo (?) ADE PERSEFONE ..... ?

Lo stile pittorico del quadro si ricollega alla scuola di Polignoto, come è dato rilevare da una certa parentela artistica col famoso vaso orvietano degli Argonauti, a Parigi, posto intorno al 460, sotto l'immediato influsso polignoteo (1). Come su quel vaso, così anche nel nostro frammento le figure sono raggruppate su piani diversi, ben distinti gli uni dagli altri, con riguardo agli effetti prospettici. Come su quello, così anche nel nostro alcune delle figure hanno le labbra aperte con molta naturalezza, e non è inoltre arrischiato supporre che anche qui alcuno dei personaggi scomparsi mostrasse il volto di tre quarti e non semplicemente di profilo, quali appaiono le figure del frammento superstite. Pur tuttavia l'esecuzione del nostro vaso è non di poco posteriore a quella del primo. La tanto maggiore arditezza degli scorci prospettici, che arriva al punto da non mostrarci di una figura se non la testa, la maggior grazia e scioltezza dei singoli personaggi, nei lineamenti del volto, nelle membra, negli atti, la semplicità ed il vigore di certi atteggiamenti complicati, risultanti da un'osservazione scrupulosa della realtà, tutte queste considerazioni ci convincono senz'altro dell'età molto più recente del vaso. Considerazioni tecniche, poi, come quella della frequente applicazione di color bianco, menano anche alla stessa conclusione. Se dallo stile ancor severo di Polignoto passiamo allo stile fiorito di Midia, vediamo che quest'ultimo, colla sua peculiare minuzia e ricercatezza nei particolari d'ordine secondario, ci si presenta come uno stile eccessivamente lezioso di fronte allo stile nella sua eleganza ancor sostenuto e severo del frammento illustrato. Il vaso cui questo apparteneva, essendo un prodotto non di origine prettamente attica e greca, ma piuttosto d'una colonia greca dell'Italia meridionale, va classificato fra i così detti *frühunteritalische Vasen*, contemporanei o di poco anteriori alla produzione di Midia. Credo di poter anzi asserire che il nostro sia da porre cronologicamente prima del cratere di Ulisse e Tiresia, a Parigi, e dell'anfora di Fineo a Ruvo (2).

L'importanza intrinseca del soggetto rappresentato non è minore dell'importanza artistica del disegno. Per mezzo di questo frammento noi possiamo ora ricostruire idealmente

(1) *Furtwängler-Reichhold*. t. 60.

(2) *Furtw.-Reichh.*, t. 60.

uno fra i prototipi dei noti vasi ispirati a scene degl' Inferi (1), vasi che si eseguirono certamente anche a Taranto, se non a Taranto esclusivamente, e ancor una volta intravvedere, ove occorresse, lo stretto e costante legame di affinità e di derivazione che esiste tra la bella ceramica attica del V secolo e la ceramica italiota, per lungo tempo così degna emula della prima.

Roma, ottobre 1912.

GOFFREDO BENDINELLI.

(1) Non occorre far rilevare come la presente conclusione si opponga alle vedute di M. Jatta, il quale nell'art. cit. (col. 524) rifiuta senza una ragione apparente l'ipotesi avanzata dal Kuhnert (*Unterit. Nekyien,* in *Jahrb. d. Arch. Inst.*, VIII, p.108 ss.), della preesistenza, per queste rappresentazioni vascolari, di un vero e proprio originale attico del V secolo, che dovette esser preso a modello e imitato più o meno liberamente. Non oserei però, insieme col Kuhnert, di fissare *a priori* gli elementi costitutivi del supposto originale.

DI VN VASO CON SCENA DEL MITO DI PELOPE E DELLA CERAMICA ITALIOTA DIPINTA

TAV. II-III

Il vaso che ci accingiamo ad illustrare fu trattenuto nel gennaio di quest'anno al nostro Ufficio di esportazione ed in seguito acquistato per il Museo Nazionale di Villa Giulia.

Si tratta di una situla a figure rosse di fabbrica italiota (fig. 1), con alcune parti dipinte a colorazione sovrapposta, in bianco-gialliccio. Misura m. 0,27 di altezza (m. 0,28 comprendendovi la lieve sporgenza delle anse), con un diametro di m. 0,23. Le anse sono formate da due piccole prominenze dell'orlo, contrapposte; ma, inoltre, ciascuna di esse portava attaccate esternamente due appendici aggettanti, piegate a gomito, analogamente alla linea degli angoli curveggianti che le anse stesse formano con l'orlo superiore della situla. Disgraziatamente il suo stato di conservazione non è molto commendevole: rotta in più pezzi e restaurata, presenta varie lacune. Queste lacune sono, per fortuna, meno gravi sulla faccia principale, mentre della faccia opposta oltre la metà è andata perduta. Anche nelle piccole anse, delle due sporgenze superiori una è fratturata, mentre tutte le appendici aggettanti si sono distaccate. Frammentato è il pieduccio.

Tutta la calotta inferiore, tranne una piccola striscia lasciata, presso l'innesto del corpo del vaso col pieduccio, nel colore rossastro naturale dell'argilla, è verniciata uniformemente a nero. Un po' più in alto si svolge in giro una fascia a meandro, di quando in quando interrotta da quadretti con rosoncini a quattro petali: motivo decorativo comunissimo nella ceramografia greca. Questa fascia forma il limite inferiore dell'intera composizione figurata, così dall'una come dall'altra parte. Diversi sono i disegni all'orlo inferiore delle due facce. Nella meno importante, l'orlo è decorato con una spirale a onde, trattata secondo il motivo consueto; nella faccia principale, l'ornamentazione dell'orlo forma, come vedremo subito, parte integrante dell'insieme architettonico che incornicia la composizione figurata.

Questo insieme architettonico rappresenta una specie di portico, con la copertura sostenuta da tre colonne, collocate sul fronte, a grande distanza l'una dall'altra: una nel centro e due alle estremità. (L'ultima a destra è ora in parte mancante). La trabeazione, che poggia sui capitelli delle colonne, è alquanto elevata e si presenta nettamente distinta

in tre zone sovrapposte: la più bassa è decorata da un *kymation* a ovoli, portanti dei trattolini verticali bianco-giallastri sul nero della parte centrale; quella di mezzo è decorata di un astragalo, del motivo a granelli ovali alternati ciascuno con una coppia di baccelletti lentiformi; la più alta, corrispondente all'orlo superiore del vaso, presenta una serie di quadretti neri alternati ciascuno con un gruppo di tre piccoli trattolini verticali in rosso: una decorazione che arieggia lontanamente un fregio a triglifi e a metope. Ora se si volesse

Fig. 1.

sottilizzare, potremmo forse riconoscere i tre elementi costitutivi regolamentari di una trabeazione: architrave, fregio e cornice; ma la rispettiva struttura con le metope e i triglifi (dato che metope e triglifi vi si dovessero effettivamente vedere) al posto del cornicione, e la distribuzione degli elementi decorativi sono troppo capricciose, perchè sia il caso di insistere su questo concetto.

Le colonne — tutte in bianco-giallastro a colorazione sovrapposta — hanno forma singolare: ordine ionico, con l'abaco dei capitelli molto alto; collarino distante dall'attacco

del capitello; scannellature al di sotto del collarino fino a tutto l'imoscapo, che presenta una rigonfiatura bulbiforme e poggia su di una base a forma di pieduccio con due alti tori, eguali, sovrapposti, a cui segue una snella gola e quindi un ampio plinto circolare, poggiante direttamente sulla fascia del meandro.

Dell'interno dell'edifizio, ciò che si distingue nettamente è la travatura del soffitto, che si presenta in iscorcio ed è indicata da una serie di tratti inclinati rossi e bianco-giallognoli, accoppiati, divergenti dal centro. Essi mettono capo, verso il fondo, a un listello orizzontale, che sembra voglia indicare la linea della trabeazione dal lato opposto. Nella metà di destra il fondo è chiuso da un tramezzo longitudinale che separa la parte più esterna da una parte più interna. Ma questa differenza non toglie che si tratti di un unico ambiente, come risulta dalla unità della composizione figurata, malgrado che anche questa apparisca tagliata in due parti dalla colonna centrale. In ogni modo, tale suddivisione, puramente materiale, corrisponde a una distinzione voluta delle figure in due gruppi separati, per quanto in intimo rapporto tra di loro.

Il soggetto è chiaro: un episodio del mito di Pelope (tav. II e III). Ma sebbene ci fossero elementi più che bastevoli per la identificazione delle figure, il ceramografo ha voluto eliminare ogni ombra di dubbio scrivendo accanto a ciascuna il rispettivo nome. Quest'uso è abbastanza frequente nelle fabbriche italiote di ceramica; e del resto anche altre pitture vasculari con rappresentazioni relative allo stesso mito contengono — come vedremo in seguito — iscrizioni esplicative. Le iscrizioni sono rese a pennello con colorazione sovrapposta. Non tutte sono ben conservate: di alcune lettere sono rimaste soltanto le vestigia sulla vernice nera del fondo.

Nello scomparto di destra sta Enomao, seduto su di un *trono*, dalle gambe sottili e colorate in bianco. Egli ha la parte inferiore del corpo, al pari dell'omero sinistro con il braccio, ravvolto in un mantello riccamente adornato agli orli; tiene un lungo scettro colla mano sinistra appoggiandoselo alla spalla, e protende in avanti il braccio destro, come per porgere la mano a Pelope che sta dall'altra parte della colonna divisoria, cioè nell'altro scomparto. La figura ha molto sofferto: della testa è rimasta soltanto la faccia, barbuta e incorniciata da una capigliatura abbondante e ricciuta; manca tutto l'occipite, e con esso una parte del petto con la spalla sinistra; manca pure la mano destra con il polso. Al disopra della testa si osservano le tracce di due lettere: Ο Ι (Οἰ[νόμαος).

Al suo fianco sta in piedi un giovinetto imberbe, Mirtilo. Indossa una semplice clamide che gli ricade dietro le spalle. Di prospetto, con la mano destra sorregge una ruota, colorata in bianco-giallo, mentre con il movimento della testa e con un gesto della mano sinistra si rivolge ad Enomao. La figura di Mirtilo è ancora più danneggiata, mancando tutta la metà inferiore della testa con la maggior parte del busto. Ma essa è altresì parzialmente coperta dalla colonna centrale del portico, al di là della quale sporge la di lui mano destra appoggiata alla ruota. Al di sopra della sua testa si legge: ΜΥΡΤΙΛΟΣ (Μυρτίλος).

Dietro Enomao è collocata una colonnina scannellata — pure colorata in bianco-giallo — munita di larga base e di capitello ionico. Ad essa si appoggia con il gomito sinistro la giovine figlia del re, Ippodamia, mentre con la mano sinistra, sollevata, graziosamente si accomoda un lembo del mantello dietro le spalle. Di questa figura mancano: la mano destra, una zona della testa tra i capelli, parte del braccio sinistro con il gomito. Al di sopra della sua testa si legge: ΙΠΠΟΔΑΜΕΙΑ (Ἱπποδάμεια).

Abbiamo accennato al tramezzo che divide questa parte dell'ambiente da uno scompartimento più interno, che evidentemente ha funzione di stalla. Il muro divisorio non si innalza fino al soffitto, ma solo fino a una certa altezza, per modo che al di sopra di esso veggonsi sporgere le teste con i rispettivi colli di quattro cavalli.

Pelope, dunque, sta in piedi dinanzi a Enomao, ma nello scomparto di sinistra. Quasi del tutto ignudo, con clamide, ornata agli orli, ricadente da un fianco, alti calzari ai piedi, berretto frigio, ricoperto della solita colorazione bianca, in testa, si appoggia con la sinistra a un lungo bastone e appare in atto di stendere a sua volta la sua destra verso Enomao. Nel campo, tra il fusto della colonna centrale e la testa dell'eroe, si legge: ΙΕΛΟΨ (Πέλοψ). Alle sue spalle segue un ragazzo, vestito di chitone senza maniche, che al pari di lui porta un berretto frigio — ma senza colorazione speciale — e calzari ai piedi. Costui, che, oltre che dalla foggia del berretto, anche dai caratteri somatici della faccia è caratterizzato per uno straniero — e il nome stesso: ΦΡΥΞ (Φρύξ), scritto al di sopra della sua testa, ne denota l'origine — porta sulla spalla un arnese, che si riconosce facilmente per un ombrello chiuso. Anche questo ha la stessa colorazione degli altri oggetti.

Una sottile striscia biancastra, irregolare e frastagliata, che si stende presso a poco al di sopra delle teste di Pelope e del suo garzone, indica che il fondo della scena, almeno da questo lato, è chiuso da una altura. Su di essa, con la testa dalla parte di sinistra, sta semisdraiata Afrodite, vestita di chitone e di mantello, che le avvolge le gambe; ha il braccio destro disteso inerte sulle ginocchia e il sinistro ripiegato per sostenere con la mano una corona, trattata pure con la solita colorazione sovrapposta. La stessa colorazione è applicata alle ampie ali di Pothos, il giovinetto, che, inginocchiato tra le gambe di lei, è intento a trastullarsi con il giuoco del *rhombos* (1). A fianco della testa di ciascuna delle dette figure si legge il rispettivo nome: ΑΦΡΟΔΙΤΑ (Ἀ]φροδίτα), ΠΟΟΣ (Πόθος) (2).

(1) Su questo giuoco veggasi DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines,* IV, 2, 863 e segg.

(2) La paleografia delle iscrizioni non offre nulla di speciale in confronto alle altre congeneri dei vasi italioti. La mescolanza di varie forme dialettali è propria delle iscrizioni dei suddetti vasi (confr. P. KRETSCHMER, *Die griechischen Vaseninschriften*, p. 212 e seg.). Così la stessa forma Ἀφροδίτα si ritrova, per esempio, nel vaso di Pietroburgo, pubblicato in *Compte Rendu*, 1862, tav. 4, 5; cfr. KRETSCHMER, op. cit., p. 215. La forma dello spirito aspro in Ἱπποδάμεια si ritrova usata per lo stesso nome in un vaso che ricorderemo in seguito (cfr. KRETSCHMER, op. cit., p. 215).

Come è sicura l'identificazione delle figure, così è indubbio il momento dell'azione che la scena rappresenta: l'arrivo di Pelope alla reggia di Pisa; la prima fase, cioè, della tragica istoria che ha il suo culmine nella caduta di Enomao durante la fatale corsa e il suo epilogo nella morte del traditore Mirtilo. Ad Enomao, sotto il portico del suo palazzo, stanno vicino la figlia e l'auriga, a cui l'artista ha dato in mano una ruota di cocchio a simboleggiare, non tanto il suo mestiere, quanto il tradimento di cui si renderà colpevole. Pelope giunge accompagnato da un giovine garzone frigio, e si ferma a una certa distanza dal re, che lo accoglie con apparente benevolenza. Mirtilo si volge in questo momento con un gesto famigliare al suo padrone, come per dirgli qualche cosa. Ippodamia sembra conturbarsi alla vista del giovine straniero, ultimo arrivato dopo una lunga serie di sfortunati pretendenti alla sua mano, e lo guarda fissamente. Dalla vicina altura, Afrodite e Pothos — che dobbiamo supporre invisibili agli occhi mortali — assistono alla scena (1). Il ceramografo, con il loro collocamento dal lato del gruppo di Pelope e del suo garzone, ha voluto in modo manifesto significare l'interessamento della dea in favore dell'eroe lidio.

La composizione dell'altra faccia era più semplice: occupava meno spazio e non comprendeva — a giudicare da quel che rimane — che due sole figure. Ma, come si è detto, di essa è mancante più della metà. La lacuna si estende di più verso destra che verso sinistra, dal qual lato si conserva tutto l'angolo inferiore con l'avanzo di entrambe le figure di cui si componeva la rappresentazione: di quella di sinistra, femminile, panneggiata, rimane tutta la parte inferiore fino alla cintola e quasi tutto il braccio destro con la mano; dell'altra un piede con parte della gamba e un tratto del bastone, a cui sembra si appoggiasse. Non c'è dubbio che fosse una figura maschile. Il terreno su cui stanno le suddette figure è indicato da una lineea ondulata irregolare, analoga a quella che abbiamo visto nella scena di Pelope ed Enomao. Questa linea indicante il terreno si stende parecchio al di sopra della fascia del meandro; un poco più a destra, si osserva lo spigolo di un plinto.

Le due fiancate sotto le anse sono decorate con un sistema di palmette e girali disposti simmetricamente; simmetricamente, per altro, solo fino a un certo segno, in quanto che, offrendo il rovescio del vaso un maggiore spazio disponibile, il ceramografo ha potuto svolgervi dei motivi complementari. Ma di queste fiancate, soltanto una rimane intatta; dell'altra avanza soltanto una metà.

*
* *

Ora dobbiamo vedere qual posto spetti alla situla di Villa Giulia, anzi tutto, nel ciclo delle rappresentazioni figurate del mito di Pelope, e poi, nella ceramografia italiota.

(1) Su questo genere di rappresentazioni, cfr. L. Bloch, *Die zuschauenden Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles*, München, 1888.

I.

Il mito di Pelope nelle rappresentazioni figurate — come, del resto, anche nella letteratura — ha formato da tempo e reiteratamente argomento di dotti studi; tanto che ormai si può, sotto vari aspetti, considerarlo nel suo complesso come trattato in modo quasi esauriente. Per questa ragione, quindi, potremmo limitarci alla pura e semplice illustrazione della nostra situla, contentandoci di qualche raffronto essenziale. Se non che, sia per il fatto — principalissimo — che non esiste ancora una lista il più che possibile completa dei monumenti fin qui noti con rappresentazioni riferibili al detto mito, sia, anche, perchè di qualche rettifica si sente qua e là il bisogno, una revisione generale non ci sembra superflua.

In genere, le rappresentazioni del mito di Pelope si sogliono distinguere in tre gruppi, a seconda che contengano scene relative a questi tre diversi momenti:

A. Preparativi della gara.
B. La gara stessa.
C. La soluzione finale.

Il primo ad aver l'idea di questa triplice partizione è stato il Ritschl, il quale si è pure provato a dare un elenco di rappresentazioni del mito in questione (1). La classificazione del Ritschl, già seguita dal Brunn (2), è stata accolta in seguito anche da altri, quali il Vogel (3) e recentemente il Weizsäcker, nel *Lexikon* del Roscher (4).

Ma bisogna riconoscere che questa triplice partizione è irrazionale. Le fasi dell'azione mitica non sono soltanto tre, ma parecchie e gli episodi numerosi. In qualunque modo si

(1) Fr. Ritschl, *Pelope ed Enomao*, in *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*, 1840, p. 171 e segg.

(2) H. Brunn, *Vaso rappresentante Pelope e Mirtilo*, in *Ann. dell'Inst.*, 1846, p. 177 e segg.

(3) J. Vogel, *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden*, Leipzig, 1886, p. 130 e segg.

(4) W. H. Roscher, *Lexikon*, III, 1, 773 e segg. Va altresì ricordata la classificazione di F. Gargallo Grimaldi, che distingue pure tre momenti diversi così distribuiti: 1° le trame ordite a danno di Enomao; 2e la convenzione da lui stipulata con Pelope; 3a la corsa con la susseguente morte di Enomao (*Pelope ed Enomao*, in *Ann. dell'Inst.*, 1851, p. 298). — Accanto allo scritto del Weizsaecker, che tratta del mito a proposito di Enomao, si vegga il *Lexikon* del Roscher sotto *Hippodameia* (art. di Höfer, I, 2, 2667 e segg.), *Myrtilos* (art. di Tümpel, II, 2, 3315 e segg.), *Myrtylos* (art. di Höfer, II, 2, 3321) e *Pelops* (art. di Bloch, III, 2, 1866 e segg.). Per le rappresentazioni figurate l'autore di quest'ultimo articolo rimanda ai precedenti, senza preoccuparsi se non fossero insufficienti e senza badare che il Weizsaecker chiude la sua lista coi monumenti rappresentanti la morte di Enomao. Molti poi dei monumenti con il mito di Pelope in precedenza raccolti trovansi ricordati presso O. Ribbeck nel suo studio sull'*Enomao* di Accio. (*Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik dargestellt*, Leipzig, 1875, p. 431 e segg.).

voglia giustificare l'aggruppamento di diversi episodi in una sola fase, resta sempre il grave inconveniente della confusione che ne consegue fra l'aggruppamento di rappresentazioni analoghe (riferentisi a uno stesso episodio) e l'aggruppamento di rappresentazioni relative a momenti, per quanto prossimi, distinti. Per questa ragione assai più logica ci sembra la classificazione già da tempo tentata dal Papasliotis (1), il quale alla distinzione per fasi principali ha preferito sostituire quella per episodi, o, per dir meglio, per momenti successivi; e con questo criterio ha raccolto tutti i monumenti figurati che erano a sua conoscenza, le cui rappresentazioni ha creduto di poter riconnettere con il mito di Pelope. Con questo criterio si viene a formare una serie continuata di quadri, attraverso i quali si può seguire a passo a passo tutto lo svolgimento dell'azione.

Il Papasliotis comincia dal momento in cui si manifesta il favore di Posidone per Pelope (gruppo A) (2). Seguono successivamente, nel suo elenco, le altre scene secondo quest'ordine: arrivo di Pelope alla corte di Enomao (gruppo B) (3); accordo di Pelope e Ippodamia (gruppo C) (4); scena del sacrificio (gruppo D) (5); scena della corsa (gruppo E) (6); Pelope di ritorno dalla corsa (gruppo F) (7); morte di Mirtilo (gruppo G) (8).

Ma insieme al Papasliotis va segnalato anche Gustavo Körte, come colui che ha proposto una analoga distinzione particolareggiata, per singoli episodi, a proposito delle urne cinerarie etrusche (9). Siccome, per altro, il ciclo delle rappresentazioni contenute da questi monumenti comincia soltanto dalla caduta di Enomao e continua con i due episodi successivi del ritorno di Pelope ed Ippodamia dalla corsa e dell'uccisione di Mirtilo, così il Körte non ha potuto fare che un triplice aggruppamento, corrispondente alle suddette tre scene rappresentate nei rilievi delle urne.

In linea generale la classificazione del Papasliotis e del Körte ci sembra dunque da accettarsi. Ma quanto a quella del primo, è necessario introdurre alcune rettifiche sia dal punto di vista della distinzione dei diversi momenti dell'azione, sia da quello della esemplificazione, in quanto che, mentre l'elenco dei monumenti raccolti va completato con l'aggiunta di altri, che al Papasliotis o non erano noti o sono sfuggiti, qualcuno invece di quelli annoverati nella sua lista deve esserne escluso. Ma dei singoli monumenti parleremo di volta in volta che se ne presenterà l'occasione; e per ora ci limiteremo a rivedere la distribuzione per episodi o piuttosto, come si è detto, per momenti.

(1) G. Papasliotis, *Pelops auf Kunstdenkmälern*, in *Archaelogische Zeitung*, 1853, p. 33 e segg. (taf. LIII, LIV); p. 49 e segg. (taf. LV).

(2) Scritto cit. p. 35 e segg.

(3) Scritto cit. p. 37 e segg.

(4) Scritto cit. p. 39 e segg.

(5) Scritto cit. p. 42 e segg.

(6) Scritto cit. p. 55 e seg.

(7) Scritto cit. p. 61 e segg. Veramente il Papasliotis non parla di ritorno dalla corsa. Egli così si esprime a proposito dei monumenti di questo gruppo: « Erst hier können diejenigen Monumente eingereiht werden, welche den Pelops zu Wagen aber nicht mehr in Kampfe vorstellen ».

(8) Scritto cit. p. 64.

(9) *I rilievi delle urne etrusche*, II, 1, p. 108 e segg.

Quanto alla prima fase del mito (A), quella in cui si manifesta il favore di Posidone per Pelope, e che dovrebbe considerarsi come l'antefatto di tutta l'azione, bisogna primieramente vedere se sia il caso di far posto a questo antefatto. A dire il vero, se, in materia di rappresentazioni figurate, non avessimo altro che i soli monumenti raccolti dal Papasliotis, forse dovremmo finire col non tener nessun conto di questa fase preliminare, imperocchè si tratta di rappresentazioni nelle quali l'identificazione di Pelope in una figura di giovinetto posto accanto a Posidone è puramente congetturale.

Passiamo al secondo momento (B). Contrariamente a quanto pensa il Vogel, il quale dice che anche la rappresentazione dell'arrivo di Pelope alla reggia di Enomao deve essere compresa tra le scene dei preparativi (1), noi crediamo, di accordo con il Papasliotis, che quello dell'arrivo costituisca un momento ben distinto dalle altre fasi dell'azione; e poichè le relative rappresentazioni figurate si differenziano in modo netto da quelle riguardanti i momenti successivi, non c'è ragione perchè non debbano fare parte a sè. Ma anche in questo caso, all'unico esempio addotto dal Papasliotis, che va scartato perchè non sembra abbia a che fare con il mito di Pelope, dovremo sostituirne degli altri, tra cui naturalmente la nuova situla di Villa Giulia.

Tra il momento dell'arrivo di Pelope e del suo incontro con Enomao e quello in cui si iniziano i preparativi veri e propri della corsa, avviene un fatto di capitale importanza rispetto all'esito della gara: la subornazione dell'auriga del re per parte di Pelope o di Ippodamia. Ora se ci sono delle rappresentazioni figurate relative a questo fatto — e ce ne sono effettivamente — come possono esse aggrupparsi con quelle, per esempio, del sacrificio che precede la partenza di Enomao? Superfluo quindi avvertire che anche per questa parte la classificazione del Papasliotis va accolta senza riserve (gruppo C).

Lo stesso si dica dei preparativi della gara (gruppo D). Ma rispetto ai momenti che seguono immediatamente a quello dei detti preparativi discordiamo dal Papasliotis. Il Ritschl e i suoi seguaci hanno distinto il momento, che possiamo chiamare iniziale, della gara e che i monumenti figurati rendono generalmente con la rappresentazione dei due cocchi rincorrentisi, da quello in cui avviene la caduta di Enomao. Per contro, il Papasliotis ne fa un unico gruppo. Certo, se si pensa alla stretta connessione fra le due scene e ai rapporti di continuità dei due momenti, questo aggruppamento può sembrare cosa più giustificabile di quello, per esempio, della scena dell'arrivo con l'altra del complotto. Ma, tenuto conto che nelle rappresentazioni figurate i due momenti si trovano generalmente separati, troviamo più ragionevole mantenere questa distinzione.

Rispetto alla soluzione finale, si sa che lo svolgimento dell'azione non si chiude con la catastrofe di Enomao. Poichè seguono altre fasi che hanno per epilogo l'uccisione di

(1) *Scenen euripid. Trag.*, p. 130.

Mirtilo, e poichè queste fasi, come sono ricordate dalla tradizione, così entrano nel repertorio dell'arte figurativa, non ci può esser dubbio che anche le rappresentazioni di queste fasi costituiscano gruppi a sè, che non si possono confondere con quelli relativi ai momenti precedenti.

Sicchè, nel complesso, l'azione per noi risulta distribuita nelle seguenti fasi:

A. Pelope come favorito di Posidone.
B. Arrivo di Pelope a Pisa.
C. Complotto e subornazione di Mirtilo.
D. Preparativi della gara.
E. La gara.
F. Caduta e morte di Enomao.
G. Pelope e Ippodamia dopo la corsa.
H. Uccisione di Mirtilo.

Volta per volta alle rappresentazioni dei monumenti che tuttora si conservano aggiungeremo le poche — note nell'antichità — che si trovano ricordate dagli scrittori classici, nonchè le descrizioni di scene immaginarie che si leggono presso Apollonio Rodio e i due Filostrati.

A. *Pelope come favorito di Posidone.*

Dei tre monumenti figurati che il Papasliotis riconnette con il primo momento due sono i seguenti: *a*) Un cratere ruvese del Museo di Berlino (1), che, secondo una congettura del Gerhard (2), rappresenta Pelope giovinetto come favorito di Posidone; *b*) un'idria da Vulci (3), con rappresentazione analoga di Posidone con un giovinetto identificato pure per Pelope (4). Ora la identificazione di Pelope in questi due vasi, nel giovinetto presso Posidone, se pure è attendibile, certo non è sicura. Perciò, come abbiamo dianzi avvertito, non includiamo questi monumenti nella nostra lista. Ci contentiamo di averli semplicemente menzionati. Ma posto che, dopo l'esempio dato dal Papasliotis, sia opportuno cominciare da una fase preliminare, nella quale sia messo in evidenza il favore di Posidone quale coefficiente della vittoria di Pelope (secondo la più antica versione del mito), crediamo che con essa si possano riconnettere i seguenti:

(1) E. Gerhard, *Neuerworbene antike Denkmäler des Kön. Museums zu Berlin*, n. 1946 = *Trinkschalen und Gefässe des Kön. Museums zu Berlin*, taf. XXII.

(2) Testo alla suddetta tavola in *Trinksch. und Gefässe* e *Arch. Zeitung*, 1846, p. 252.

(3) J. E. G. Roulez, *Bulletin de l'Acad. de Bruxelles*, X, n. 6, e *Mélanges de philol. d'hist. et d'antiq.*, fasc. IV, (articoli entrambi citati dal Walz in *Arch. Zeitung*, 1845, 60, nota 2).

(4) Chr. Walz, scritto cit. in *Arch. Zeitung*, 1845, 59 e segg.

1. *Kylix* a figure nere, da S. Maria di Capua, ora nel British Museum (1). Di stile arcaico, da riconnettersi con la classe dei vasi così detti cirenaici (2). L'interno della coppa rappresenta due cavalli alati, maschio e femmina, rampanti, simmetricamente disposti come in una composizione araldica. In mezzo ad essi una figura di giovine dalla lunga capigliatura, vestito di una specie di piccolo chitone cinto alla vita, in atto come di muoversi verso destra, ma tenendo la testa rivolta a sinistra. In questa figura è stato dal Minervini riconosciuto Pelope coi cavalli ricevuti in dono da Posidone. Dato il particolare delle ali nei cavalli, l'identificazione appare probabile.

2. Il grande cratere di Ruvo con la battaglia dei Greci coi Persiani e con il ratto di Proserpina (3). Tra le numerose figure che compongono la rappresentazione di questa seconda scena, vedesi, in alto, accanto a Posidone, un giovinetto in piedi con una corona e un mazzo di fiori nelle mani. In questo giovinetto il Papasliotis — seguendo lo Jahn (4) — riconosce Pelope. L'identificazione può apparire questa volta probabile per il fatto che nello stesso vaso ricorre un'altra scena sicuramente riferibile al mito di Pelope e che vedremo a suo tempo.

3. Cammeo, detto « del vincitore alla corsa », nella Biblioteca Nazionale di Parigi (5). Un giovine, quasi del tutto nudo, chinato in avanti e con un piede appoggiato all'orlo di un abbeveratoio in forma di puteale, tiene per le redini quattro cavalli, dei quali uno abbassa la testa come per bere. Un altro giovine in costume orientale, con berretto frigio, sta a fianco dei cavalli, quasi inginocchiato a terra, in atto di bere ad una brocca posata sull'abbeveratoio stesso. Dietro i cavalli un'erma bacchica. Il Millin riconosce in questa rappresentazione Pelope coi suoi cavalli e il suo auriga dopo la gara con Enomao. Ma ci sembra che, in tal caso la rappresentazione avrebbe scarso significato: perciò preferiamo riconnetterla con la fase preliminare. Va notato che i cavalli non sono alati (6).

(1) G. Minervini, in *Bullettino archeologico napolitano,* N. S., I, 1852-53, tav. XI, n. 8, cfr. p. 190; *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum,* II, B 2 (ove trovasi raccolta la precedente bibliografia).

(2) O. Puchstein, *Kyrenaeische Vosen*, in *Arch. Zeitung*, 1881, 218, n. 16.

(3) *Monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di corrispondenza archeologica*, II, tav. 31.

(4) O. Jahn, *Archaeologische Beiträge*, Berlin, 1847, p. 33, nota 75; Papasliotis, scritto cit. in *Arch. Zeitung*, 1853, 36, n. 2.

(5) A. L. Millin, *Monuments antiques inédits ou nouvellement expliqués*, I. p. 7 e segg.

(6) Qualora si trattasse effettivamente di rappresentazioni di Pelope, a questo gruppo bisognerebbe aggiungere altri monumenti, che il Papasliotis enumera nel suo gruppo F; e precisamente: una moneta di Elide, di Adriano, e due tazze a figure rosse. La moneta rappresenta sul rovescio una figura giovanile (di cui non si distingue bene il sesso), che conduce un cavallo, (Papasliotis, scritto cit , in *Arch. Zeitung*, 1853, 62, n. 25. Cfr. Mionnet, *Description de Médailles antiques, grecques et romaines. Supplément*, IV, p. 180, n. 47). Le due tazze hanno soggetto analogo, in una, che è quella proveniente da Capua con la firma di Euergides, si vede un giovine con due cavalli, al di sopra della

B. *Arrivo di Pelope a Pisa.*

1. La situla di Villa Giulia.

2. Sarcofago di Tipasa, in Mauritania (fig. 2 e 3) (1). Come accade di frequente nei rilievi dei sarcofagi, anche in questo caso, insieme alla scena dell'arrivo ne troviamo rappresentate delle altre successive. Anzi, se dovessimo rigorosamente fondarci sulle rappresentazioni di questo sarcofago, la serie dovrebbe accrescersi di un episodio; imperocchè in esso l'arrivo di Pelope sotto le mura della città e il suo incontro con Enomao costituiscono due scene distinte: la prima è rappresentata sulla faccia laterale di sinistra; la seconda segue immediatamente, sul fianco sinistro della faccia principale. Per altro, sia per il fatto che questa distinzione non si incontra in nessun altro dei monumenti finora noti, sia perchè in realtà si tratta di una stiracchiatura superflua, comunque di due momenti così strettamente connessi l'uno con l'altro da potersi considerare come un episodio solo, preferiamo questa volta fare eccezione alla regola e riunirli insieme. Dunque, sul lato stretto di sinistra del sarcofago in parola si vede Pelope in costume

Fig. 2. — (Da *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, XIV, p. 438, fig. 59).

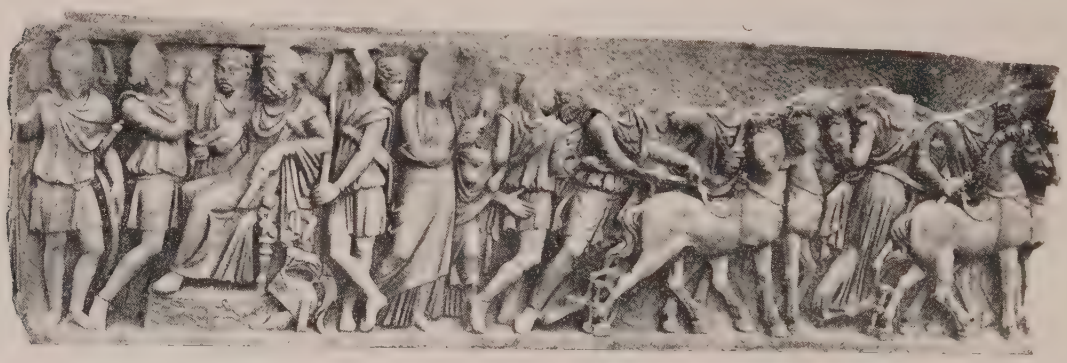


Fig. 3. — (Da *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, XIV, tav. VII).

cui figura è scritto πλεχσίππος (F. Gargallo Grimaldi, *Ann. d. Inst.*, 1849, p. 145; W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, p. 99, n. 1). Nell'altra, ora nel British Museum, un giovine guida un solo cavallo; c'è la stessa iscrizione (*Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, III, E 20). Per entrambe le tazze veggasi Papasliotis, scritto cit., in *Arch. Zeitung*, 1853, 63, n. 36, 2). Ma quanto alla moneta di Elide, lo stesso Papasliotis, sebbene la enumeri nella sua lista, non crede tuttavia che il giovane col cavallo si possa identificare per Pelope; e circa le due tazze, il soprannome πλεξίππος (πλήξιππος) non ci sembra che basti per un'analoga identificazione.

(1) St. Gsell, *Tipasa, ville de la Maurétanie césarienne*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XIV, 1894, p. 437 e segg., tav. VII, e figg. 59 e 60.

orientale e con un bastone in una mano, arrivare sotto le mura di Pisa. È accompagnato da un servitore. Entrambi si avviano verso la porta, che è ornata di alcune teste umane: quelle dei pretendenti che hanno preceduto Pelope. Sul fianco sinistro della faccia principale è rappresentato l'interno della città: si rivede la porta, che Pelope e il suo compagno di viaggio si sono lasciata, entrando, dietro le spalle; ed essi già si trovano alla presenza di Enomao, che sta seduto sul trono, con scettro in mano, ed è fiancheggiato dalle sue guardie del corpo.

Della scena che segue, sul fianco destro della faccia principale, ci occuperemo a suo tempo.

3. Rilievo di sarcofago di cui si conoscono tre esemplari: uno al Louvre (fig. 4) (1); un secondo a Villa Albani (2), il terzo al palazzo Massimi alle Colonne (3). Anche questo

Fig. 4. — (Da *Arch. Zeitung*, 1855, tav. LXXIX, 1).

rilievo contiene varie scene. Quella dell'arrivo di Pelope e del suo incontro con Enomao è rappresentata, come nel sarcofago di Tipasa, sul fianco sinistro, e come nel sarcofago di Tipasa, Enomao si presenta seduto sul trono fiancheggiato dalle sue guardie.

4. Sarcofago Martorelli di Napoli (fig. 5) (4). La scena dell'arrivo di Pelope, rappresentata all'estremità sinistra del fronte, concorda notevolmente con quella analoga dei sarcofagi precedenti. Enomao siede sul trono circondato dalle sue guardie. Va rilevato che a sinistra del gruppo è rappresentata la porta della città, dal lato interno, come

(1) Clarac, 219, 204; Friederichs, *Pelops und Oinomaos auf Sarkophagen*, in *Arch. Zeitung*, 1855, 83 e seg., tav. 79, 1; Weizsaecker, presso Roscher, *Lexikon*, III, 1, 784, n. 14.

(2) H. Brunn, *Annali d. Inst.*, 1846, p. 186; Roscher, III, 1, 784, n. 17.

(3) Matz-Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n. 2908.

(4) G. Minervini, *Bull. arch. Napol.* N. S., II, 1853, tav. I, fig. 2, p. 41 segg.; Friederichs, *Arch. Zeitung*, 1855, tav. 79, 2, cfr. p. 84 e segg.; Roscher, III, 1, 784. n. 15.

nella scena analoga del sarcofago di Tipasa, e che alla detta porta sono sospese le teste dei pretendenti già uccisi, verso la quale guardano i due soldati che accompagnano Pelope.

Fig. 5. — (Da *Arch. Zeitung*, 1855, tav. LXXIX, 2).

C. *Complotto e subornazione di Mirtilo.*

1. Vaso di Ruvo (1). La composizione che ci riguarda rappresenta, in una zona inferiore, Pelope e Ippodamia, in piedi, appoggiati l'uno e l'altra, quasi contrapponendosi le spalle, a un bacino. Ippodamia, dalla parte di destra, si rivolge verso un'altra donna, nella quale si può riconoscere la madre, Sterope; Pelope, dalla parte opposta, si rivolge verso Mirtilo, chiaramente riconoscibile dalla ruota. Più in avanti sorge un altare, sul quale si eleva la fiamma. In una zona superiore sono raffigurati due compagni di Pelope e più a destra, dopo una colonna sormontata da un vaso, Hermes. Giustamente il Brunn in questa scena di colloquio, specie fra Pelope e Mirtilo, ha riconosciuto il momento in cui, con la cooperazione di Ippodamia e della madre, viene concordato lo stratagemma per assicurare a Pelope la vittoria.

Ma a proposito di questo disegno vascolare ci si presenta una piccola questione. Nel collocare la scena della subornazione di Mirtilo immediatamente dopo quella dell'arrivo di Pelope siamo partiti dal presupposto che il complotto contro Enomao sia stato ordito prima dei preparativi della corsa, e precisamente prima del sacrificio solenne che la precede. Ma dello stesso avviso non è il Brunn, secondo cui il fuoco acceso sull'ara vorrebbe significare che il sacrificio è già compiuto e che il fuoco continua ad ardere mentre Pelope e Mirtilo prendono i loro accordi. Se così fosse, la scena del complotto andrebbe spostata. Ma noi non crediamo che convenga attribuire eccessiva importanza al particolare della fiamma. Essa non è che un'aggiunta accessoria introdotta dal ceramografo probabilmente senza alcuna intenzione di darle un significato speciale. Non è ragionevole immaginare che il com-

(1) *Monum. dell' Inst.*, IV, tav. 30. Cfr. H. Brunn, *Ann. d. Inst.* 1846, p. 177 e segg.

plotto sia avvenuto nel breve istante interceduto fra il compimento del sacrificio e l'inizio della corsa. Ma tanto più singolare apparisce la spiegazione del Brunn, in quanto che egli stesso non tralascia di rilevare come l'episodio del complotto contro Enomao sia considerato, anche dalla tradizione letteraria, uno dei più salienti di tutto il mito di Pelope e dei Pelopidi (1). Data, quindi, questa sua importanza, bisogna supporre che esso, nello svolgimento generale dell'azione, fosse posto convenientemente in vista. Bisogna poi tener conto di un altro fatto: in una rappresentazione figurata, quella del vaso di S. Agata de' Goti, che vedremo fra poco, il sacrifizio stesso appare compiuto dal solo Enomao dopo che Pelope è già partito.

2. Cratere di Licurgo, da Ruvo, ora nel British Museum (2). Come è noto, sul rovescio di questo vaso è rappresentata una scena del mito di Pelope, e precisamente la scena analoga — per quanto la composizione sia diversa — a quella del vaso precedente. Il fatto più notevole, che dobbiamo segnalare, è che anche qui ci troviamo in un luogo sacro, indicato da un bacino, come nel testè descritto vaso di Ruvo, e da una colonna sormontata anzi che da un vaso sacrale, da un tripode. Il bacino, sostenuto da una colonnina scanalata, occupa il centro della composizione ed è collocato sopra una piccola altura; più in avanti, un po' a destra, su di una roccia siede Pelope, con il capo rivolto a destra, interamente nudo, meno i piedi calzati da stivaletti. A destra di Pelope, Mirtilo, in piedi, con una ruota nelle mani. Dal lato opposto, verso cui Pelope si rivolge con la testa, Ippodamia e Sterope, in piedi tutte e due. In una zona superiore della stessa composizione vedonsi altre figure collocate sopra una linea ondulata di piccoli cerchietti, che vorrebbe indicare la cresta di un'altura: nel mezzo — in linea prospettica, al disopra del bacino — Eros alato, seduto sopra un mantello raccolto evidentemente su di una supposta roccia non disegnata; a sinistra, Afrodite, anch'essa seduta, su di uno sgabello, più a sinistra ancora, una figura satiresca, nella quale il Brunn riconosce Pan. Dalla parte opposta, a una certa distanza da Eros, un'altra figura femminile seduta sopra una specie di cista: probabilmente, secondo la identificazione del Brunn, una Ninfa.

3. Vaso del Museo di Napoli (3). Secondo lo Heydemann, proveniente dalla Basilicata. Sulla faccia principale, nel mezzo, siede Pelope, con clamide, *pilos* in testa e alti

(1) Cfr. Brunn, scritto cit. in *Ann. d. Inst*, 1846, p. 183.

(2) *Monum. d. Inst.* V, tav. 32-33. Cfr. H. Brunn, *Ann. d. Inst.* 1850, p. 330 e segg. (Cfr. lo stesso, *Ann.* 1846, p. 181 e p. 183, e *Bullettino dell'Instituto*, 1846, p. 80); *Catalogue of Greek and Etruscan Vases*, IV, F 271.

(3) Gerhard-Panofka, *Neapel's antike Bildwerke*, p. 284, n. 971; H. Brunn, *Ann. d. Inst.*, 1846, p. 183 e *Ann.* 1850, p. 330; Papasliotis, scritto cit. in *Arch. Zeitung*, 1853, 41, n. 7; H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, n. 3227.

calzari ai piedi. Si appoggia con la sinistra alla spada e si volge a parlare con Mirtilo, che sta dietro di lui. Mirtilo, munito anche lui di clamide e calzari, e petaso in testa, tiene sulla spalla sinistra una ruota e una seconda nella mano destra abbassata. È in atto di allontanarsi volgendo alla sua volta la testa verso Pelope. Davanti a questi, Ippodamia, vestita di chitone e mantello, con piatto pieno di frutta nella sinistra e corona nella destra. Davanti le svolazza un Amorino. In alto sta sospeso uno scudo. La linea del terreno è parzialmente indicata con punteggiatura. (Da Heydemann).

4. Vaso da Altamura, nel Museo Nazionale di Napoli (1). Si tratta dell'anfora con la nota rappresentazione dell'Inferno. Tra le altre rappresentazioni di quest'anfora ve n'ha una relativa al mito di Pelope. A destra della edicola di Hades « appariscono due giovani immersi in viva conversazione, a cui non è estranea la figura femminile, che posta un poco indietro a destra mette la mano diritta sulla spalla della figura di mezzo. Questa, nuda fuori del manto che ne cuopre le parti inferiori, è assisa sulla roccia, appoggiandosi colla sinistra sopra una grande ruota, mentre stende la destra verso il suo interlocutore; un'altra ruota apparisce sopra di lei sospesa nell'aria. Dirimpetto ad essa un'altra figura giovanile sta ritta posando il piede sinistro sopra un mucchio di sassi. Veste la clamide e tiara frigia, sotto la quale scendono i lunghi e ricchi capelli, tiene nella sinistra un giavellotto, e colla destra fa gesto corrispondente a quello della figura assisa. Dietro questo gruppo, a destra della figura femminile, sorge, sopra un basso piedistallo, un tripode. Anche senza l'aiuto delle iscrizioni (ne rimangono le lettere... πες sopra la figura a sinistra, Μιρτ... sopra quella a destra), le quali per altro non sono prive di sospetto, non esiteremmo a riconoscere in questo gruppo Pelope, Mirtilo e Ippodamia. La situazione è chiara. Pelope e Mirtilo stanno facendo il patto funesto, nella cui conclusione Ippodamia per la promessa data a quest'ultimo prese una parte così significante » (2). Anche in questo caso la scena si svolge, dunque, in un sacrario indicato dal tripode.

Ai monumenti di questo gruppo dovremmo aggiungere — bene inteso con le debite riserve — i due frammenti di pittura murale (già in possesso del conte di Vogué), provenienti dalla campagna romana, e rappresentanti, l'uno Mirtilo, l'altro Afrodite. Il de Chanot, che li ha pubblicati nella *Gazette archéologique* (3), suppone che le due figure vadano accostate, intendendo che Afrodite sia rappresentata nell'atto di persuadere Mirtilo a togliere i cavicchi alle ruote del cocchio di Enomao. Ma questa non è che una congettura. Comunque la identificazione della figura è assicurata dai nomi che veggonsi scritti accanto a ciascuna, Μυρτύλος, [Ἀ]φροδίτ[η] (4). Che si tratti quindi della scena del com-

(1) *Monum. d. Inst.*, VIII, tav. 9; U. Köhler, *Ann. d. Inst.* 1864, p. 290 e segg.; Heydemann, *Vasensammlungen des Museo Nazionale*, n. 3222.

(2) Köhler, scritto cit. in *Ann.* 1864, p. 290 e seg.

(3) E. de Chanot, *Aphrodite et Myrtile*, in *Gazette archéologique*, I, 1875, tav. 5 e 6, p. 20.

(4) Su questa forma del nome dell'auriga veggasi F. Lenormant, nello stesso volume della *Gazette archéologique*, p. 40, e Höfer presso Roscher, *Lexikon*, II, 2, 3321.

plotto non è improbabile; non bisogna per altro, dimenticare che nella situla di Villa Giulia, per esempio, Afrodite figura nella scena dell'arrivo di Pelope. Nell'incertezza lasciamo indeciso il collocamento.

D. *Preparativi della gara.*

1. *Lekythos* a figure nere del Museo Nazionale di Atene, già nella collezione Philemon (1). Sulla pancia è rappresentato Enomao, nell'atto di compiere un sacrifizio prima della partenza. Il re non ha ancora indossate le armi, che si vedono raccolte ai suoi piedi. È vestito di *himation* e porta una corona in testa. Versa sull'ara, sulla quale il fuoco arde e consuma l'animale immolato, l'olio e il vino del sacrificio. A fianco dell'altare un servitore si accinge ad attizzare il fuoco con uno spiedo. Più a destra Pelope, vestito pure di *himation*, sta per montare su di un cocchio tirato da quattro cavalli alati.

2. Frontone orientale del tempio di Zeus a Olimpia (2). È troppo noto perchè sia necessario descriverlo. Va soltanto notato che non ci troviamo davanti a una vera scena di sacrificio e neppure a una scena di preparativi in atto. Preparativi e sacrificio, se pure questo si ha da sottintendere, devono immaginarsi già bell'e compiuti. Enomao e Pelope sono già pronti alla partenza, ma indugiano, per esibirsi, insieme con i famigliari, con le quadrighe ed anche con Zeus in persona, per quanto supposto invisibile, in una rappresentazione che possiamo chiamare di parata. Comunque, il frontone orientale del tempio di Olimpia non può essere compreso che in questo gruppo.

3. Anfora da Ruvo, nel British Museum (3). Ai due lati di un'ara, dietro la quale sorge un pilastro quadrangolare, con l'iscrizione: ΔΙΟΣ, stanno Pelope ed Enomao. Questi dal lato di destra in atto di compiere un sacrificio con una patera in mano; Pelope assiste appoggiandosi a due giavellotti. A destra di Enomao, Mirtilo, in piedi, in atto di allontanarsi volgendo indietro la testa, più in là ancora, Afrodite, seduta su di una roccia. Nello spazio fra Mirtilo e Afrodite si libra in aria Eros alato con una benda e un piatto nelle mani. A sinistra di Pelope una figura femminile, probabilmente Sterope, dalla testa velata, che in una mano tiene un ventaglio e con l'altra prende per il polso Ippodamia. Le figure, ad eccezione della penultima menzionata, hanno i nomi scritti al di sopra delle rispettive teste.

(1) P. Wolters, presso Sauer, *Der Ostgiebel des Olympischen Zeustempel*, in *Jahrbuch des Kais. deutschen arch. Instituts*, VI, 1891, p. 33 e seg., fig. 23; Collignon-Couve, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 968.

(2) Pausan., V, 10, 6-7.

(3) F. Ritschl, *Vaso dal Pelope*, in *Ann. d. Inst.*, 1840, tav. di agg. N, p. 171; G. Papasliotis, *Arch. Zeitung*, 1853, 42 seg., n. 8, tav. 54, 1; *Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, IV, F 331; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 776, fig. 2. Cfr. Kretschmer, *Die griech. Vaseninschr.*, p. 215.

Ma ciò che rende particolarmente interessante quest'anfora ruvestina è il fatto che, accanto a un berretto di forma conica e a una spada; veggonsi sospese, evidentemente alla parete di fondo, anche due teste umane: presso ciascuna di esse sono scritti rispettivamente i nomi Πελαρ(γός) e Περίφας. Sono le teste di due dei pretendenti uccisi. Questo particolare fa riscontro a quanto abbiamo visto nel sarcofago di Tipasa (B, 2) e in quello di Napoli (B, 4).

Quanto alla scena centrale, di Enomao e Pelope accanto all'altare, il Ritschl pensa che convenga riconoscere il momento in cui Enomao espone a Pelope le condizioni della gara. A noi sembra invece che si tratti semplicemente del momento del sacrificio.

4. Disegno di vaso apulo (1). Scena molto semplice, limitata a tre soli personaggi: Enomao, Ippodamia e Pelope. Enomao sta in piedi davanti a un pilastro quadrangolare, che indica il luogo sacro, ed è in atto di prendere dalle mani della figlia una patera; Pelope, riconoscibile dal berretto frigio, sta a destra di Enomao.

5. Anfora di Ruvo (2). Presso un'ara, Pelope, riconoscibile al berretto frigio, e Ippodamia in atto di porgersi le destre. A fianco di Ippodamia, Enomao, con elmo in testa e armato di lancia e scudo. A destra di Enomao un giovine garzone con la testa coronata, che reca in braccio un ariete. Una ruota, giacente a terra ai suoi piedi fa in lui riconoscere Mirtilo. Segue dallo stesso lato una Erinni alata, armata di lancia. Dall'altra parte, dietro le spalle di Pelope, una donna con ventaglio in mano che, dalla sua vicinanza a un Amorino, si riconosce facilmente per Afrodite. La scena ha per isfondo una parete, indicata solamente da due bucrani e da un berretto di forma conica, sospesi.

6. Vaso policromo da S. Agata dei Goti, nel Museo Nazionale di Napoli (3). Composizione molto ricca di figure. Nella zona inferiore un'ara, che sorge davanti a un pilastro poligonale, sormontato da capitello ionico, sul quale è posato un idolo di Artemide con arco nella sinistra e patera nella destra. A sinistra dell'ara, Enomao, che in corazza ed elmo ed armato di lancia, si accinge a compiere il sacrificio, mentre un giovine servo, con corona di alloro in testa, stando dall'altra parte dell'ara, gli porge un cofanetto e un grande piatto, sul quale sporgono dei ramoscelli. A sinistra di Enomao, un altro giovine garzone, similmente coronato di alloro, spinge verso l'ara un grosso ariete. Più a sinistra ancora, un giovine, dalla capigliatura prolissa, interamente ignudo, con il mantello raccolto sotto le gambe e dietro le spalle, siede evidentemente sopra un masso, che peraltro l'artista non ha indicato.

(1) G. Papasliotis, *Arch. Zeitung*, 1853, p. 44, n. 2, tav. LIV, 2; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 777 e seg., fig. 3.

(2) F. Gargallo Grimaldi, *Ann. d. Inst.*, 1851, p. 298 e segg., tav. d'agg, Q R; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 777, fig. 4.

(3) G. Papasliotis, *Arch. Zeitung*, 1853, 49 e segg., tav. LV; Heydemann, *Vasensammlungen*, n. 2200; Patroni, *La ceramica antica nell'Italia meridionale*, p. 96 e fig. 60; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 779, fig. 5.

A destra dell'ara, a tergo del giovine con il piatto e il cofanetto, una quadriga, sulla quale hanno preso posto Pelope e Ippodamia, e i suoi cavalli già si lanciano al galoppo. Nella zona superiore, a sinistra, la quadriga di Enomao, ferma, mentre Mirtilo che vi sta sopra ne trattiene i cavalli. Ma nella stessa zona — per quanto si abbiano a supporre, come al solito, invisibili agli occhi mortali — trovasi raffigurato tutto un gruppo di divinità: Posidone e Athena occupano il centro della composizione e appariscono, in prospettiva, divisi tra di loro dall'idolo di Artemide (o Ecate). Il primo è seduto di profilo a sinistra; tiene il tridente in una mano ed ha la testa coronata di alloro. Athena è in piedi, con elmo in testa, lancia e scudo nelle mani. Più a destra, Zeus, seduto, con le spalle rivolte ad Athena. Gli sta vicino Ganimede, che si piega in avanti appoggiando un piede a un rialzo (non indicato dal disegno). Dietro di lui siede una divinità femminile. Alcune delle figure, oltre che riconoscibili dalle caratteristiche peculiari, sono contrassegnate dai rispettivi nomi scritti dappresso (1).

Fig. 6. — (Da *Arch. Zeitung*, 1855, tav. LXXX).

7. Sarcofago di Mons, nel Belgio (fig. 6) (2). La composizione del rilievo, in questo sarcofago, comprende, come gli altri sarcofagi già ricordati, varie scene. Essa è senza dubbio inspirata dagli spettacoli romani del circo; ma non crediamo sicuro, come da taluni si pensa (3), che l'artista abbia voluto rappresentare un circo vero e proprio. Vedremo in seguito, a proposito dell'ultima scena, che probabilmente non tutti gli edifizi che vi si veggono rappre-

(1) Solo a titolo di curiosità ricordiamo l'anfora Hardy, di Parigi (A. Geffroy, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, I, 1881, tav. XIII, p. 349 e segg.) evidentemente falsa (Sauer, *Jahrb. d. Inst.* VI, p. 34, nota 48; S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, I, p. 379).

(2) Friederichs, *Arch. Zeitung*, 1855, tav. LXXX, p. 86 e seg.; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 784, n. 16.

(3) Cfr. Friederichs, scritto citato in *Arch. Zeitung*, p. 86 e seg.

sentati sono da intendersi come quelli che circondano un cotal luogo di pubblici spettacoli. Quanto alla prima scena, che qui ci interessa, vediamo un edifizio a loggia, entro la quale siedono Ippodamia e un'altra donna, verisimilmente la madre, secondo altri la nutrice. Sotto la loggia, Enomao, fermo, che si volge a discorrere con la figlia. A sinistra della loggetta, presso un arco, Pelope, che si intrattiene, a quel che sembra, con un suo compagno, mentre un Amorino, secondo la interpretazione del Friederichs, lo invita a entrare nella pista. Non si tratta, come si vede, del sacrificio di prammatica; ma la scena si deve riconnettere con la fase dei preparativi, tanto più che, se una cerimonia di sacrificio non v'è rappresentata, è certo per altro che la scena si svolge in un luogo sacro; ciò che risulta dalla colonna sormontata da un vaso sacrale, a destra della loggetta.

8. Sarcofago di Tipasa (fig. 3). Abbiamo già avuto occasione di ricordare questo monumento a proposito dell'arrivo di Pelope a Pisa, episodio raffigurato sul lato stretto di sinistra e sulla metà sinistra del fronte (B, 2). Tutta la metà destra dello stesso fronte è occupata dalla rappresentazione di una scena, che deve essere pure inclusa tra le rappresentazioni dei preparativi (1). Ma si tratta di un momento più avanzato. Se sacrificio c'è stato, questo deve supporsi come già compiuto. Ma manca per altro ogni indizio che accenni a luogo sacro. Così Enomao come Pelope — le cui figure sono entrambe acefale — hanno già preso posto sulle rispettive quadrighe (supposte quadrighe, non essendo facilmente accertabile il numero dei cavalli) e si accingono a lanciarsi alla corsa. La singolarità della composizione in questo rilievo sta in ciò, che Enomao — riconoscibile alla veste talare simile a quella che indossa nella scena dell'arrivo di Pelope — invece di seguire, precede l'eroe lidio, riconoscibile alla sua volta dal suo abbigliamento. Pelope, nell'atto di montare sulla quadriga, si volge verso Ippodamia, rimasta a terra. Varie persone assistono alla partenza.

9. Allo stesso gruppo dobbiamo aggiungere il quadro descritto da Filostrato iuniore (2). Trattandosi di una descrizione molto particolareggiata, che può rispondere a un quadro vero e proprio, crediamo opportuno riprodurla integralmente:

Ὁ μὲν ὑπὲρ τετρώρων δι' ἠπείρου μήσης ἱππεύσειν μέλλων ὑπ' ὀρθῇ τιάρᾳ καὶ Λυδίᾳ στολῇ, Πέλοψ οἶμαι, θρασὺς ἡνίοχος καλὸν εἰπεῖν . ἴδυνε γάρ ποτε καὶ διὰ θαλάσσης τουτὶ τὸ ἅρμα, Ποσειδῶνος οἶμαι δόντος, ἄκρᾳ τῇ τοῦ τροχοῦ ἀψῖδι ὑπ' ἀδιάντῳ ἄξονι τὰ τῆς γαλήνης διαθέων νῶτα . ὄμμα δ' αὐτῶ γοργὸν καὶ αὐχὴν ἀνεστηκὼς τὸ τῆς γνώμης ἕτοιμον ἐλέγχει ἥ τε ὀφρῦς ὑπεραίρουσα δηλοῖ καταφρονεῖσθαι

(1) Accanto alle suddette rappresentazioni di questo sarcofago bisogna ricordare il rilievo del lato stretto di destra, raffigurante un giovine con quattro cavalli: forse Mirtilo, secondo lo Gsell (scritto cit. in *Mélanges*, p. 441, cfr. fig. 60). In ogni modo, più che con un episodio, abbiamo da fare con un riempitivo.

(2) Philostr. Min., *Imagg.* (θ' Πέλοψ).

τὸν Οἰνόμαον ὑπὸ τοῦ μειρακίου . φρονεῖ γὰρ τοῖς ἵπποις, ἐπειδὴ ὑψαύχενές τε καὶ πολλοὶ τὸν μυκτῆρα καὶ κοῖλοι τὴν ὁπλὴν καὶ τὸ ὄμμα κυάνεοί τε καὶ ἕτοιμοι χαίτην τε ἀμφιλαφῆ κυανῶν ἀπαιωροῦντες αὐχένων, ὃς δὴ θαλασσίων τρόπος . πλησίον δὲ αὐτῶν Ἱπποδάμεια τὴν μὲν παρειὰν αἰδοῖ γράφουσα, νύμφης δὲ στολὴν ἀμπεχομένη βλέπουσά τε ὀφθαλμοῖς οἵοις αἱρεῖσθαι τὸ τοῦ ξένου μᾶλλον . ἐρᾷ τε γὰρ καὶ τὸν γεννήτορα μυσάττεται τοιούτοις ἀκροθινίοις φρονοῦντα, ἃ δὴ καὶ ὁρᾷς, κεφαλὰς ταύτας, τῶν προπυλαίων ἀνημμένη ἑκάστη, καὶ σχῆμα δέδωκεν ὁ χρόνος ἴδιον, ὃν ἕκαστος ἀπώλετο σφῶν . τοὺς γὰρ δὴ μνηστῆρας τῆς θυγατρὸς ἥκοντας κτείνων ἀγάλλεται τοῖς γνωρίσμασι τοῦ φόνου . εἴδωλα δὲ ὑπεριπτάμενα σφῶν ὁλοφύρεται τὸν ἑαυτῶν ἀγῶνα τῇ τοῦ γάμου ξυμβάσει ἐφυμνοῦντα · ξυμβῆναι γὰρ δὴ ὁ Πέλοψ, ὡς ἐλευθέρα λοιπὸν ἡ παῖς εἴη τοῦ ἀλάστορος . καὶ ὁ Μυρτίλος δὲ ξυνίστωρ τῆς ξυμβάσεως αὐτοῖν ἐστιν. ὁ δ' οὐκ ἄποθεν ὁ Οἰνόμαος, ἀλλ' ἕτοιμον αὐτῷ τὸ ἅρμα καὶ τὸ δόρυ ὑπερτέταται, τοῦ δίφρου καταλαβόντι τὸ μειράκιον κτεῖναι , ὁ δὲ τῷ πατρὶ θύων Ἄρει σπεύδει ἄγριος ἰδεῖν καὶ φονῶν τὸ ὄμμα καὶ τὸν Μυρτίλον ἐπισπέρχει . Ἔρως δὲ κατηφὴς τὸν ἄξονα τοῦ ἅρματος ἐντέμνει ἑκάτερον διδοὺς νοεῖν , ὅτι τε ἐρῶσα ἡ κόρη τοῦ ἐρῶντος ἐπὶ τὸν πατέρα ξυμβαίνει καὶ τὰ μέλλοντα περὶ τὴν Πέλοπος οἰκίαν ἐκ Μοιρῶν γίνεσθαι.

E con il quadro descritto da Filostrato iuniore chiudiamo la serie delle rappresentazioni dei preparativi, tralasciando di includervi altri monumenti, nei quali alcuni vogliono riconoscere rappresentazioni del mito di Pelope e precisamente la scena del sacrificio. Ma siffatte identificazioni sono per lo meno molto dubbie (1).

(1) Per la scena del sacrificio relativo al mito di Pelope interpreta il SAUER (*Jahrbuch des Inst.* VI, p. 34 e seg.) il disegno di alcuni frammenti di un vaso a figure rosse, del British Museum, pubblicati dallo SMITH (*Journal of Hell. Studies*, XI, 1888 tav. I). Accanto a una colonna, sormontata da un idolo, sorge un'ara rustica, avente lo aspetto di un rialzo roccioso. Su di essa arde un piccolo rogo di legna tagliate, sopra il quale si discerne nettamente un corno bovino. Presso l'ara, un arboscello di ulivo o di alloro, dai cui rami pendono tre tavolette votive dipinte. Ai due fianchi dell'ara stavano due *splanchnoptai*, che con gli spiedi esponevano alla fiamma grossi pezzi di carne. Di queste figure soltanto una frammentata ne avanza, mentre dell'altra non rimane che la punta dello spiedo con la carne. Athena sta diritta in piedi a destra; dall'altra parte avanza la parte superiore di una figura virile, barbuta, coronata di alloro. In questa il SAUER riconosce Enomao. Ad essa lo SMITH riferisce, e crediamo con ragione, un avanzo di braccio nudo, con panneggio accanto, disegnato in un piccolo frammento a parte. Ma il SAUER non è della stessa opinione. Per conto nostro non ritroviamo nel suddetto disegno elementi sufficienti che autorizzino la interpretazione del SAUER. Del resto per il SAUER, anche il vaso di Cicno della collezione Iatta (G. IATTA, *Catalogo del Museo Iatta*, n. 1088) rappresenterebbe il mito di Pelope. Lo stesso SAUER condivide l'opinione di chi riconosce il mito medesimo nel sarcofago di Villa Mattei (RITSCHL, *Ann. d. Inst.*, 1858, p. 163 e segg., tav. d'agg. K; Cfr. SAUER, scritto cit. in *Jahrb. d. Inst.*, VI, p. 35). Ma questa interpretazione non è accolta da MATZ e DUHN (*Ant. Bildwerke in Rom*, n. 3374). In questa

E. *La Gara.*

1. Lo scrigno di Cipselo. Ecco il breve cenno che ne fa Pausania: Οἰνόμαος διώκων Πέλοπά ἐστιν ἔχοντα Ἱπποδάμειαν · ἑκατέρῳ μὲν δὴ δύο αὐτῶν εἴσιν ἵπποι, τοῖς δὲ τοῦ Πέλοπός ἐστι πεφυκότα καὶ πτερά (1).

2. Cratere di Archemoro, nel Museo Nazionale di Napoli (2). La rappresentazione della corsa di Enomao e di Pelope occupa una metà del collo. Contrariamente a quanto si osserva nella composizione sottostante — sulla pancia —, che rappresenta appunto il mito di Archemoro, mancano le iscrizioni esplicative delle figure. Ma ciò non toglie che il soggetto sia chiarissimo. Vedonsi due bighe, i cui cavalli sono lanciati al galoppo. Sulla prima stanno un giovine che guida i cavalli e una giovine donna con diadema in testa e lancia nella mano destra; sulla seconda un uomo di età matura, con elmo in testa e armato di lancia e scudo, e un giovine auriga in berretto frigio. È evidente che le due prime figure sono Pelope e Ippodamia, le altre due Enomao e Mirtilo. Un coniglio corre presso le zampe anteriori dei cavalli di Enomao; un Amorino alato, con una benda in una mano, vola al di sopra delle teste dei cavalli di Pelope. Il terreno alquanto irregolare sul quale corrono le bighe è indicato da due file tortuose di piccoli cerchietti.

3. Vaso ruvese, già menzionato, con la battaglia dei Greci e dei Persiani e col ratto di Kora (3). La rappresentazione della gara fra Pelope ed Enomao, occupa — come nel vaso precedente — una parte del collo. Non ci sono iscrizioni, ma il soggetto è chiaro. Due quadrighe si muovono verso destra con i cavalli lanciati al galoppo. Sulla prima stanno

stessa serie di rappresentazioni di soggetto dubbio dobbiamo includere qualcuno dei frammenti di avorio con disegni incisi, trovati a Kul-Oba, e publicati nelle *Antiquités du Bosphore Cimmerien*, di N. Kondakoff e J. Tolstoi (edizione ridotta da S. Reinach), tav. LXXIX. Il frammento n. 13 riferentesi alla scena di sacrificio di un ariete, è stato congetturalmente identificato con il mito di Pelope. In tal caso, non sarebbe da escludere che anche il frammento n. 14, riferentesi a una scena, nella quale un giovine in costume orientale porge da bere ai cavalli di una quadriga, facesse parte della stessa composizione. Inoltre va ricordata una scena di sacrificio raffigurata in un vaso del Museo di Napoli (Raoul-Rochette, *Monuments inédits*, I, tav. 34; Inghirami, *Pitture di vasi fittili*, 151, 152), nel quale il Friederichs (*Arch. Zeitung*, 1855, 80, 7) riconosce il nostro mito. Ma tale interpretazione è tutt'altro che sicura (cfr. Heydemann, *Vasensamml. des Museo Nazionale*, n. 2858).

(1) Pausania, V, 17, 7.

(2) E. Gerhard, *Archemoros und die Hesperiden*, in *Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften*, 1836, tav. 3, p. 251 e segg.; *Nouvelles Annales publ. par la section franc. de l'Inst. archéologique*, *Monùm. inéd.*, Paris, 1836, tav. 5; Heydemann, *Vasensamml. des Museo Nazionale*, n. 3255; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 781, fig. 6.

(3) *Mon. d. Inst.* II, tav. 32; E. Braun, *Ann. d. Inst.*, 1832, p. 99 e segg.; Heydemann, *Vasensamml. des Museo Nazionale*, n. 3256; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 783, fig. 7.

Pelope, riconoscibile al berretto frigio, e Ippodamia con velo in testa, sormontato da diadema. Il mantello, raccolto e da lei trattenuto per un lembo con la mano destra, le svolazza ad arco al di sopra del capo. Sulla seconda stanno Enomao — con elmo in testa ed armato di lancia e scudo — e Mirtilo che guida i cavalli. Due stelle radiate sono disegnate nel campo, al di sopra della quadriga di Enomao; tre altre simili — due vicine tra di loro e una terza un poco più distante — al di sopra della quadriga di Pelope. Un Amorino alato si libra in aria sui cavalli della prima quadriga. Fra le due quadrighe, una Erinni, che, con una fiaccola in mano, si volge verso i cavalli di Enomao per farli adombrare. Sul capo degli stessi cavalli vola un'aquila, a quanto sembra, con un serpentello fra gli artigli. Il terreno è indicato da una linea leggermente ondulata, formata da minuscoli semicerchi. Vi si vedono due piante. Ma presso il punto ove sta per passare la quadriga di Enomao la suddetta linea a semicerchi è interrotta: vi sono tracciate delle zone irregolari cinte da piccoli cerchietti. Dentro queste zone sono disegnati dei pesci. Evidentemente il ceramografo ha voluto indicare la spiaggia del mare.

4. Vaso della collezione Santangelo del Museo di Napoli (1). Sulla parte superiore della pancia è rappresentata la gara di Pelope e di Enomao. In una prima quadriga stanno Pelope, in berretto frigio, e Ippodamia, che si trattiene aggrappandosi con la destra al parapetto del cocchio, mentre si volge con la testa indietro, a guardare verso la seconda quadriga, la cui ruota è già uscita dall'asse. Su di essa trovasi Enomao, mentre Mirtilo è rappresentato nell'atto di discenderne. Una Erinni agita la spada davanti ai cavalli di Enomao. (Da Heydemann).

5. Tazza di Canosa (2). La composizione che ci riguarda occupa la maggior parte del fondo. Vi è rappresentata una quadriga i cui cavalli sono lanciati al galoppo. Un cane corre di pari passo a destra dei cavalli. Sul cocchio trovansi due persone: un giovine auriga, vestito all'orientale, con berretto frigio, e un uomo di età matura, pure con veste manicata, indossante altresì la corazza, con elmo in testa e lancia e scudo nelle mani. Non c'è dubbio che si tratti di Enomao e del suo auriga Mirtilo. La scena e il momento non sono invero specificati. Ma possiamo senza difficoltà supporre che il ceramografo abbia voluto limitarsi a rappresentare la sola quadriga di Enomao, nella gara con Pelope.

Alla serie dei monumenti reali dobbiamo aggiungere un'opera immaginaria, che si trova menzionata in un racconto poetico:

6. Il Mantello di Giasone, presso Apollonio Rodio:

(1) Panofka, *Bull. arch. napol.* V, p. 91; Panofka, *Arch. Zeitung*, 1848, p. 222, 19; Papasliotis, *Arch. Zeitung*, 1853, 57, n. 16; Heydemann, *Vasensamml.* (*Sammlung-Santangelo*), n. 697; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 781, n. 10.

(2) G. Minervini, *Monumenti inediti posseduti da Raff. Barone*, I, tav. 6, p. 31 e seg.; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 781.

ἐν δὲ δύω δίφροι πεπονήατο δηριόωντες ·
καὶ τὸν μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε , τινάσσων
ἡνία , σὺν δέ οἱ ἕσκε παραιβάτις Ἱπποδάμεια ·
τὸν δὲ μεταδρομάδην ἐπι Μυρτίλος ἤλασεν ἵππους ,
σὺν τῷ δ' Οἰνόμαος προτενὲς δόρυ χειρὶ μεμαρπὼς
ἄξονος ἐν πλήμνῃσι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο
πῖπτεν , ἐπεσσύμενος Πελοπήια νῶτα δαΐξαι (1).

F. *Caduta e morte di Enomao.*

Il Weizsäcker apre la serie delle rappresentazioni di questo episodio con un vaso rinvenuto a Casalta, in Valdichiana, e brevemente illustrato dal Gamurrini (2). Ma egli stesso osserva che l'interpretazione del Gamurrini per la gara di Pelope e di Enomao con la caduta di quest'ultimo è inverisimile. Infatti, che il disegno del suddetto vaso rappresenti la corsa di cui ci occupiamo, è da escludersi assolutamente (3). Per altro non si conoscono finora disegni vascolari con la rappresentazione della scena al completo. Soltanto uno sembra che si debba riconnettere con la scena medesima, ma in tal caso è da considerarsi come un frammento di essa. Tutti gli altri esempi sono da ricercarsi fuori della ceramografia.

1. Idria, già della collezione Castellani, oggi nella Biblioteca Nazionale di Parigi (4). « Dans le champ, attelage brisé, deux chevaux partant à gauche et deux autres à droite (les rênes blanches, le cheval de l'arrière-plan à gauche et celui du premier plan à droite, peints en blanc, les deux roues à terre, le timon relevé à droite). Au milieu, l'aurige (Myrtile? malgré l'inscription Oenomaos), nu et de face, le pied droit sur la pointe et le profil à gauche, le pied gauche de trois quarts à droite, la tête inclinée à gauche, brandissant une lance, dont la pointe est tournée vers le bas, la main gauche, baissée à droite, tenant la glaive dans son fourreau, draperie autour de l'avant-bras gauche, les pieds chaussés). Dans le champ, à droite, deux bandelettes rouges, les bouts blancs. Inscription en lettres blancs: **ΟΙΝΩΜΑΟΣ** ». Così descrive il de Ridder la rappresentazione.

(1) Apollon., I, 752 e segg.

(2) G. F. Gamurrini, *Ann. d. Inst.*, 1874, p. 45 e seg., tav. d'agg. H J; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 781.

(3) Il Gamurrini crede avvalorata la sua interpretazione dal fatto che un altro vaso rinvenuto nello stesso luogo e certamente rappresentante il mito di Pelope, (*Mon. d. Inst.*, VIII, tav. 3), che vedremo fra poco, a lui sembra eseguito dalla stessa mano. Ora, a parte che questo non sarebbe un buon argomento a favore della identificazione del Gamurrini, basta confrontare i due disegni per accorgersi della grandissima differenza stilistica che corre fra di loro.

(4) A. de Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale*, n. 977, fig. 138.

Anche noi inclineremmo a credere con lui che, malgrado l'iscrizione, nella figura dell'auriga sia da riconoscere Mirtilo piuttosto che Enomao, la cui apparente incolumità in mezzo alle rovine delle quadriga non è conforme alla tradizione; tanto più che l'aspetto giovanile dell'eroe si conviene più a Mirtilo che ad Enomao. Ma a parte che una simile incongruenza non sarebbe la sola nelle rappresentazioni del mito di Pelope, resta sempre incomprensibile perchè mai il ceramografo fra i rottami della quadriga non abbia rappresentato il caduto Enomao. Quanto all'errore della denominazione, il de Ridder lo spiega supponendo un modello greco non direttamente conosciuto dal ceramografo. Ma la presupposta esistenza di questo modello greco ci sembra superflua.

La scena della caduta di Enomao è più perspicuamente rappresentata nei rilievi delle urne etrusche e in quelli dei sarcofagi romani, già elencati a proposito della scena dell'arrivo di Pelope.

2. Urne etrusche. Il Körte divide le urne, rappresentanti la scena suddetta, in quattro gruppi: i due primi comprendono quelle che, per la loro provenienza, egli chiama volterrane; gli altri due le urne che prendono rispettivamente i nomi di chiusine e perugine (1). Per conto nostro, soprattutto dal punto di vista della composizione, non troviamo la distinzione del Körte eccessivamente logica. Se si dovessero distinguere in base alle varianti che i rilievi presentano, i gruppi riuscirebbero più numerosi di quattro; anzi forse assai di rado si avrebbero dei gruppi; giacchè, dato il fatto che difficilmente si incontrano due rilievi, dei quali si possa dire che l'uno riproduca esattamente l'altro, a rigore bisognerebbe enumerarli ad uno ad uno. La qual cosa ci porterebbe troppo in lungo, e perciò volentieri ci rinunziamo; tanto più volentieri, in quanto che ci sembra probabile che, malgrado le varianti, facciano tutti capo a una stessa composizione. A tutti sono comuni gli elementi essenziali della composizione: i cavalli di una quadriga in disordine, sciolti dal carro rotto, che giace a terra (spesso indicato soltanto con alcune parti, come il giogo, il timone, ovvero una ruota). Il padrone (Enomao) è prostrato al suolo per la rottura del carro, ovvero inginocchiato sta per essere colpito da un giovine (Pelope) con una delle ruote staccate, ovvero (nel secondo gruppo di urne volterrane) con un'altra arma. Sopra alcuni rilievi una donna (Ippodamia) dall'aspetto nobile assiste, oppure d'apparenza alquanto diversa, prende parte a quell'assalto (nel secondo gruppo volterrano).

A questa stessa serie di urne bisogna naturalmente aggiungerne una di Perugia (2), il cui rilievo contiene, a somiglianza dei sarcofagi, due episodi successivi: la morte di Enomao e il ritorno di Pelope con Ippodamia dalla corsa.

3. I tre sarcofagi del Louvre (fig. 4), di Villa Albani e di Palazzo Massimi alle Colonne, già ricordati a proposito dell'arrivo di Pelope (B, 3). La scena della corsa con la caduta di

(1) *I rilievi delle urne etrusche,* II, 1, p. 109 e segg., tav. V, 1; XLI-XLVIII, 16.

(2) Op. cit., tav. LII, p. 121 e seg.

Enomao occupa la parte centrale e più vasta del rilievo. Sulla prima quadriga, a destra, stanno Pelope e Ippodamia, che è in atto di porre una corona sul capo del fidanzato vittorioso. La quadriga stessa sta per passare accanto a una donna recumbente per terra, che si vuole rappresenti una Ninfa locale. Segue la quadriga di Enomao, i cui cavalli si impennano calpestando il corpo di lui già caduto. Mirtilo con un piede a terra sembra che tenga l'altro tuttora sul cocchio. Un servitore del re assiste spaventato alla scena.

4. Sarcofago di Napoli (fig. 5), già veduto pure a proposito dell'arrivo di Pelope (B, 4). La rappresentazione, quanto al contenuto, corrisponde quasi perfettamente alla precedente; presenta qualche variante solo nello schema della composizione. Di essenzialmente nuovo non c'è che un secondo servitore di Enomao.

5. Sarcofago di Mons (fig. 6), pure veduto, a proposito dei preparativi della corsa (D, 7). Nel rilievo di questo sarcofago la scena della caduta di Enomao occupa pure la parte mediana della composizione, ma è molto più concentrata. Le due quadrighe non sono disposte l'una a seguito dell'altra, ma quella di Pelope si trova in un piano posteriore rispetto all'altra; anzi della quadriga di Enomao non sono rappresentati che i cavalli. Pelope sta solo, poichè Ippodamia assiste alla corsa senza prendervi parte. Alla figura della Ninfa è poi sostituita quella di un uomo barbato; ma anche questo sembra sia una divinità locale.

6. Sarcofago del Vaticano (1). La rappresentazione è qui indubbiamente inspirata dalle corse nel circo; il quale è indicato dalle due mete poste alle estremità del rilievo. Precede la quadriga di Pelope, lanciata al galoppo. Egli sta solo; è vestito di corazza, e — cosa singolare — è barbato. Segue quella di Enomao, il quale, imberbe, è già stramazzato a terra, sopra la ruota staccata del cocchio. Mirtilo, per altro, è rappresentato in piedi sul cocchio stesso, in atto di volgersi a guardare il padrone caduto; per lui lo sfilamento della ruota mostra di non aver avuto alcun effetto. All'estremità sinistra, Ippodamia e Sterope (o la nutrice che sia) assistono costernate al tragico avvenimento: quest'ultima allarga disperatamente le braccia; la prima — identificata per Ippodamia grazie al suo diadema — mostra un atteggiamento più severo e quasi affranta dal dolore non osa guardare il padre. Una figura di uomo — personificazione locale — giace semisdraiata su di una roccia aderente allo sfondo del rilievo (al di sopra del corpo di Enomao). Un gruppo di spettatori si accalcano presso la meta di destra.

7. Il quadro illustrato da Filostrato seniore (2). Dalle parole: πέπτωκε δὲ συντριβὲν τὸ ἅρμα τέχνῃ Μυρτίλου, τὸ δὲ ἵππων σύγκειται τεττάρων si comprende che l'autore

(1) Guattani, *Monumenti inediti dell' anno* 1785, Genn., tav. III, p. 9 e segg.; Friederichs, *Arch. Zeitung*, 1855, 81 e sag.; Roscher, *Lexikon*, III, 1, 781, n. 13.

(2) Philostr. Maior., *Imagg.*, (Α' ιζ' Ἱπποδάμεια).

ha in mente la scena della caduta. Per il resto, sebbene non manchino gli accenni descrittivi particolareggiati, nel complesso questa *imagine* di Filostrato rimane per noi alquanto vaga.

G. *Pelope e Ippodamia dopo la corsa.*

1. Anfora del Museo di Arezzo, proveniente da Casalta in Valdichiana (1). La catastrofe deve intendersi di già avvenuta. Pelope e Ippodamia, soli, procedono a gran corsa sulla quadriga. Il delfino, di cui si conserva la coda, accenna alla prossimità del mare.

2. Una serie di urne etrusche, tra cui, naturalmente, le due ricordate dal Weizsäçker, coi monumenti rappresentanti la scena della corsa (2). Sono meno numerose di quelle del gruppo con la rappresentazione della morte di Enomao. Le varianti non sono poco notevoli; tuttavia la loro dipendenza da un unico prototipo è così evidente, che, come abbiamo fatto per il caso precedente, crediamo opportuno di ricordarle tutte insieme. Rappresentano « Pelope ed Ippodamia sopra un carro tirato da quattro focosi cavalli, che corrono verso d. oppure stanno fermi raspando il suolo. Pelope, vestito di chitone e clamide e col berretto frigio in testa, guida i cavalli colla s., mentre con la d. tira a sè Ippodamia riccamente addobbata e generalmente anche munita del velo nuziale.... Essa guarda Pelope volgendo il capo...., ma il suo corpo è voltato a d. verso un giovine (Mirtilo) vestito come Pelope, che sta in piedi accanto al carro (a s.). Questi l'abbraccia con la s. e le stende l'altra mano, nella quale essa pone la propria sin., mentre con la d. gli cinge il collo. Sopra alcuni rilievi questo concetto è variato: Ippodamia è alquanto più voltata verso Pelope, e Mirtilo afferra il lembo del velo, mentre essa ha la s. abbassata (n. 7 e repliche), ovvero sopra altri rilievi la stende con mossa agitata verso Pelope (n. 5 b c d). Oltre queste figure evvene ancora una, che è essenziale per l'interpretazione, ed è un uomo barbato con uno scudo al braccio sin., il quale giace al suolo quasi sotto le unghie de' cavalli e con la spada sguainata fa un gesto minaccioso o addirittura ferisce uno de' cavalli nel petto (Enomao). Tra le figure secondarie finalmente si nota una Furia, che accompagna il carro, ed il demone " abbagliatore „.... » (3).

La sola urna che si differenzia essenzialmente dalle altre, è quella già segnalata (4), che nella stessa composizione contiene anche la scena della uccisione di Enomao.

(1) *Mon. dell'Inst.* VIII, tav. 3. (cfr. Kekulé, *Ann. d. inst.*, 1864, p. 83 e segg). Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei,* tav. 67; Nicole, *Meidias,* p. 116 e seg., fig. 27.

(2) *I rilievi delle urne etrusche,* II, 1, tav. XLIX-XLII; cfr. p. 121 e segg.

(3) Op. cit., II, 1, p. 122 e seg.

(4) Op. cit., tav. LII (in basso); Cfr. p. 121 e seg.

3. I tre sarcofagi del Louvre, di Villa Albani e del Palazzo Massimi alle Colonne, già visti a proposito dell'arrivo di Pelope (B, 3) e della caduta di Enomao (F, 3). La scena relativa al monumento che ci interessa è qui rappresentata in questo modo: Pelope conduce con sè Ippodamia, accompagnata da un'altra donna, la nutrice, o — come già si è detto in altra occasione — più probabilmente la madre. Tutti e tre procedono a piedi.

4. Sarcofago Martorelli di Napoli, veduto a proposito dell'arrivo di Pelope (B, 4) e della caduta di Enomao (F, 4). L'ultima scena di questo sarcofago non concorda con quella analoga dei precedenti. Pelope non conduce Ippodamia accompagnata dalla madre; ma i due sposi, soli, sono rappresentati nel momento in cui si incontrano e si abbracciano. Il Friederichs spiega questo cambiamento con la mancanza di spazio. Può darsi. Ma poichè abbiamo visto dei casi in cui Ippodamia non prende parte alla corsa, ma rimane in attesa, è supponibile che l'artista abbia voluto attenersi a questa versione, alla quale si adatta benessimo le scena dell'incontro.

5. Conforme alla stessa versione si puo considerare la variante che presenta il sarcofago di Mons, ricordato a proposito della scena dei preparativi (D, 7). Ippodamia, vien fuori da un edifizio ad archi. Essa sta ancora sull'alto dei gradini che fanno capo alla piattaforma del detto edifizio, mentre Pelope, che sta in basso, l'aiuta a scendere prendendola per un braccio. Il Friederichs — sempre nell'idea che l'azione si svolga in un circo — pensa che Pelope si faccia incontro a Ippodamia per farla scendere nel circo stesso (1). Ma, conformemente a quanto abbiamo di già accennato, a noi non sembra che si possa parlare con sicurezza di circo, malgrado l'apparenza possa far pensare a un simile ambiente. È probabile che anche qui l'azione si debba intendere, non solo come svolgentesi in varie scene, ma pure in vari luoghi. Solo per la solita ragione di opportunità queste scene e questi luoghi figurano raccolti in una sola composizione. Nell'ultima scena Ippodamia discende, evidentemente, dallo stesso edifizio a loggia, sul quale si trovava quando assisteva alla partenza di Pelope e del padre. Se questo edifizio non presenta ora il medesimo aspetto di prima (cioè, la facciata con la loggia), ciò vuol dire semplicemente che si tratta di un'altra prospicienza. Questo fatto che lo stesso edifizio prospetta su due punti diversi e che delle due scene, con le quali è collegato, l'una avviene davanti a una facciata di esso e l'altra davanti a una seconda, esclude l'idea di un ambiente unico, quale sarebbe il circo. D'altro canto ci sembrerebbe alquanto illogico che l'artista avesse immaginato Ippodamia come trovantesi successivamente in due luoghi diversi dello stesso circo.

6. Medaglione di Antonino Pio, con Pelope e Ippodamia su biga (2). Nella supposi-

(1) *Arch. Zeitung,* 1875, 89.

(2) Mionnet, *Description de médailles antiques*, III, p, 230. n. 1289, Per un altro esemplare esistente a Berlino, Sallet, *Zeitschrift für Numismatik,* XIV, 1887, p. 9 e seg.

zione che vi sia rappresentata la scena del ritorno dalla corsa, poniamo il detto medaglione in questa serie.

7. Rilievo del genere Campana (1). Su di un cocchio, tirato da quattro cavalli lanciati al galoppo, sta una giovine donna velata; il giovine auriga, in berretto frigio, con un piede ancora a terra, è rappresentato nell'atto di montare sulla quadriga. Che siano Pelope ed Ippodamia non è del tutto sicuro, ma è molto probabile.

H. *Uccisione di Mirtilo.*

1. Ariballo, proveniente da Capua, nel Museo di Berlino (2). Una quadriga è lanciata a gran corsa verso sinistra. Dei cavalli due sono bianchi e due rossastri (del colore naturale dell'argilla), alternati. Sul cocchio stanno Pelope, in costume orientale e berretto frigio, e Ippodamia con diadema e velo bianco rigonfiato ad arco attorno alla testa. Mirtilo, tutto nudo, è rappresentato nell'atto di rovesciarsi supino, colle braccia aperte, e già con la testa ha toccato il suolo, mentre la sua gamba destra è ancora dentro il cocchio. Una Erinni con le ali spiegate segue nella corsa i cavalli, e al di sopra di essi si libra; tiene una spada sguainata nella mano destra e il fodero nella sinistra. Si presenta di prospetto, in un atteggiamento che la fa sembrare seduta, e volge la testa verso i due sposi. Un delfino, sotto le zampe anteriori dei due cavalli di destra (che più sporgono in avanti), indica che la quadriga corre lungo la spiaggia del mare.

In questo ariballo si ha il solo disegno vascolare, che noi conosciamo, rappresentante l'uccisione di Mirtilo.

2. Del tutto diversa è la situazione quale ci si presenta in una serie di urne etrusche (3). Sono molto numerose, ma contengono scarse e poco notevoli varianti. In tutte è rappresentata la seguente scena: « Un uomo imberbe, vestito di chitone e clamide ed il più delle volte munito del berretto frigio, viene assalito da un altro, generalmente quasi nudo, e cerca rifugio ad un altare, sopra il quale pone il ginocchio. Egli regge nella d. una ruota, con la quale cerca difendersi, ma una donna, che si trova a sin. dell'altare, l'ha afferrata con ambe le mani e si sforza a strappargliela. Privo così dell'unica arma di difesa, egli sta per soccombere al suo persecutore, che con la sinistra lo afferra pei ca-

(1) T. Combe, *Ancient terracottas in the British Museum*, n. 34; Campana, *Antiche opere in plastica*, n. 76; Kekule, *Die antiken Terrakotten*, IV, 2 (von Rohden, *Architekt. röm. Tonreliefs der Kaiserzeit)*, tav. XXIII; Papasliotis, *Arch. Zeitung*, 1853, 55, n. 12.

(2) *Monum. d. Inst.*, X, tav. 25. Cfr. F. v. Duhn, *Ann. d. Inst.*, 1876, p. 34 e seg.; A. Furtwaengler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, n. 3072.

(3) *I rilievi delle urne etrusche* I, 1, tav. LIII-LVIII; cfr. p. 129 e segg.

pelli e lo ferisce al fianco con la spada che impugna con la d. Oltre queste tre figure la maggior parte de' rilievi ne mostra una quarta, un uomo cioè pienamente vestito, che assiste alla scena con gesto di appassionato dolore » (1).

* * *

Abbiamo detto che la distribuzione dei monumenti figurati per momenti successivi dell'azione, formando una serie ininterrotta di quadri, ci permette di seguirne a passo a passo tutto lo svolgimento. Ma, dalla rassegna fatta, risulta che non tutte le scene corrispondenti a un determinato momento sono identiche, o, per essere più precisi, non tutti i monumenti figurati, raccolti in un sol gruppo, rappresentano scene identiche. Abbiamo un considerevole numero di varianti: alcune molto profonde, altre più lievi (2).

Le rappresentazioni di due dei monumenti, che abbiamo creduto di collocare nel gruppo A, rispecchiano una versione, tramandataci da Pindaro, secondo la quale Pelope avrebbe avuto i cavalli in dono da Posidone (3). Le rispettive composizioni differiscono notevolmente l'una dall'altra; cosa ovvia del resto, trattandosi di due opere così distanti in ordine di tempo e per luogo di origine, e così diverse per materia. Esse non hanno nulla in comune al di fuori del soggetto.

Diversamente stanno le cose rispetto al gruppo B (arrivo di Pelope a Pisa). Da un lato abbiamo la situla di Villa Giulia, dall'altro le rappresentazioni del sarcofago di Tipasa, dei tre del Louvre, di Villa Albani e del Palazzo Massimi, e di quello di Napoli. Ora, sebbene tra la pittura vascolare e i rilievi dei sarcofagi si frapponga un notevole divario di tempo e le quattro rappresentazioni contengano forti divergenze di composizione, tuttavia si intravede qualche cosa che accomuna tutte queste rappresentazioni in pittura e in rilievo. La parte essenziale è data dalle due figure di Pelope e di Enomao, che sostanzialmente si corrispondono sempre: Enomao seduto; Pelope di fronte a lui in piedi. Non c'è dubbio che abbiamo da fare con un tipo di rappresentazione consacrato dalla tradizione. Il sarcofago di Tipasa e quello di Napoli contengono il particolare delle teste dei pretendenti sospese alla porta della città. Questo particolare, che non si ritrova nella situla di Villa Giulia e nei tre sarcofagi simili, ha invece riscontro — come abbiamo visto a suo tempo — in una rappresentazione della scena dei preparativi (D, 3) e in Filostrato iuniore. Comunque si tratta pure di un particolare consacrato dalla tradizione, sebbene il suo collocamento non sia

(1) Op. cit. II, 1, p. 129.

(2) Un tentativo di raccordare in certo modo le diverse rappresentazioni figurate con le varie versioni del mito si può vedere nello studio del Ribbeck a proposito dell'*Enomao* di Accio (*Röm. Tragöd.*, p. 331 e segg.).

(3) *Olymp.*, I, 88 e segg.

costante. Di altre varianti di contenuto non è il caso di parlare, data la straordinaria semplicità dell'episodio.

Un particolare interesse offre il gruppo C (scena del complotto). Prescindendo dai frammenti di pittura parietale, la cui identificazione per altro non si può dire assicurata, ci troviamo davanti a quattro disegni vascolari. Ciascuna composizione è diversa dalle altre; tuttavia la situazione si può dire identica in tutte, malgrado le varianti. Notevolissima la presenza di alcuni oggetti che caratterizzano il luogo: nel primo vaso di Ruvo (C, 1), un'ara, un grande bacino e una colonna sormontata da un vaso; nell'altro vaso di Ruvo (C, 2), un bacino simile e una colonna con bucranio sormontata da un tripode; nel cratere di Altamura (C, 4), un tripode con sopra un recipiente. La scena avviene dunque in un santuario. Anche in questo caso, come per l'episodio dell'arrivo di Pelope, non possiamo affermare che le varie composizioni facciano capo a uno stesso originale, ma possiamo dire che si tratta di una composizione tipica consacrata dalla tradizione.

Non meno interessante è il numeroso gruppo D (preparativi della gara). Anche senza contare quei monumenti, per i quali l'identificazione del mito di Pelope non è sicura, troviamo tuttavia che in questo gruppo le varianti sono più sensibili che nel precedente. Cerchiamo di cogliere gli elementi comuni che vi si notano.

Il monumento più antico della serie è la *lekythos* ateniese a figure nere (D, 1), che rappresenta la scena del sacrificio. Del tutto differente è la rappresentazione del monumento che, in ordine di tempo, segue immediatamente: il frontone orientale del tempio di Olimpia. Del carattere di questa rappresentazione abbiamo già discorso. Il sacrificio riappare nei monumenti di età posteriore, cioè nei vasi italioti: anfora di Ruvo (D, 3), disegno di vaso apulo (D, 4), anfora di Ruvo (D, 5), vaso di S. Agata dei Goti (D, 6).

Per quanto le rispettive composizioni siano differenti — talune più semplici, altre molto più complesse — l'elemento comune è dato dal fatto che in tutte è rappresentata una cerimonia di sacrificio, in un ambiente più o meno ben definito. In D, 3; D, 5; D, 6 si riscontra un'ara. In D, 3 l'ara sorge davanti a un pilastrino. In D, 6 l'ara medesima sorge davanti a un idolo di Artemide, collocata sopra un pilastrino poligonale; in D, 4 c'è soltanto un pilastro a rappresentare la sacralità del luogo. In D, 3 e in D, 5 vanno considerati certi oggetti sospesi alla parete di fondo: e cioè, un pileo e una spada, nel primo; un pileo e due bucrani nel secondo; ma in quello, oltre ai su menzionati oggetti, sono da notarsi le teste dei pretendenti, particolare che, come abbiamo visto, il vaso ruvestino del British Museum ha in comune con la descrizione di Filostrato iuniore (D, 9) e con i sarcofagi di Tipasa e di Napoli. Abbiamo poi incluso in questo stesso gruppo il sarcofago di Mons (D, 7), in cui, se non c'è la scena del sacrificio, c'è tuttavia la colonna sormontata dal vaso sacrale a fianco della loggia, che indica la santità dell'ambiente, ed ancora naturalmente il suddetto quadro filostrateo, nel quale è facile riconoscere lo stesso carattere.

Che la *lekythos* ateniese, per quanto rappresentante lo stesso soggetto, e il frontone di Olimpia, che differisce anche per il soggetto, formino delle rappresentazioni isolate, mentre i vasi italioti, il sarcofago di Mons e il quadro di Filostrato sono fortemente accomunati tra di loro, ci sembra evidente. Come per il gruppo B e per il gruppo C, anche per questo gruppo abbiamo da fare con un tipo di rappresentazione tradizionale, che nei particolari gli artisti hanno variato a loro arbitrio, ma che sostanzialmente hanno rispettato, non trascurando certi elementi necessari a caratterizzare l'ambiente.

Le opere del gruppo E (la gara) presentano una notevole varietà: abbiamo un'opera dell'arte arcaica, lo scrigno di Cipselo, noto soltanto dalla descrizione di Pausania (E, 1); abbiamo quattro vasi dipinti dell' Italia meridionale (E, 2–5); e in oltre un' opera di fantasia poetica: il mantello di Giasone (E, 7). Malgrado questa varietà, dal punto di vista, a cui noi ci atteniamo nell'attuale analisi, e che fra breve chiariremo meglio, le rappresentazioni del gruppo E offrono meno interesse di quelle dei gruppi B, C, D. Evidentemente, in tutte ci sono degli elementi comuni; ma questa comunanza di elementi non significa in questo caso che le suddette rappresentazioni facciano capo, non diciamo a uno stesso originale, ma neppure a un tipo tradizionale di rappresentazione particolare per il soggetto in questione. La comunanza di taluni elementi è una conseguenza necessaria della natura stessa del soggetto particolare come di qualunque altro soggetto analogo in generale. Una corsa di bighe o di quadrighe deve necessariamente rassomigliare a una altra corsa di bighe o di quadrighe.

Nel gruppo F (caduta e morte di Enomao) la ceramografia non è rappresentata che da un solo vaso: l'idria di Parigi (F, 1); la quale, per di più, non rappresenta, come abbiamo visto, la caduta di Enomao, ma una scena che si riconnette direttamente con essa, poichè la presuppone. Per il resto non abbiamo che rilievi di urne etrusche e di sarcofagi romani. Le urne etrusche appariscono per la prima volta nella nostra lista di monumenti con rappresentazioni del mito di Pelope. I rilievi delle urne fanno capo probabilmente a una medesima composizione, malgrado le varianti. I rilievi dei sarcofagi, a prescindere dalle repliche e da quello del Vaticano, sono senza dubbio differenti l' uno dall'altro, ma le varianti non sono tali da escludere la dipendenza da un unico prototipo.

Anche nel gruppo G (Pelope e Ippodamia dopo la corsa) la ceramografia è rappresentata da un solo vaso: l'anfora di Casalta (G, 1). I monumenti presentano molte varianti, tanto più che si tratta di scene diverse, per quanto riferibili allo stesso momento o fase dell'azione. Ora quello che interessa di notare a proposito del gruppo in parola è questo, che tanto le rappresentazioni dell'incontro, quanto quelle in cui Pelope conduce con sè Ippodamia, sia procedendo a piedi, sia sul cocchio, non offrono nulla di particolarmente caratteristico. Si tratta di motivi artistici ovvii, adottati per la circostanza.

Il gruppo H (uccisione di Mirtilo) è il più semplice, non comprendendo che un solo vaso dipinto (al pari dei gruppi F e G) e una serie numerosa di urne etrusche, ma scarsa

di varianti. Data l'unicità del disegno vascolare, c'è tolta la possibilità di adeguati confronti e di conseguenti deduzioni. Nei rilievi delle urne etrusche la morte di Mirtilo è rappresentata in un modo singolare, che non trova riscontro nè nell'unico monumento riferibile direttamente all'arte ellenica, il dipinto vascolare italiota, nè nella tradizione letteraria.

* * *

Ora dobbiamo spiegare perchè i gruppi B, C, D presentano, da un certo punto di vista che ancora non abbiamo specificato, un interesse particolare che negli altri non riusciamo a vedere: perchè nelle scene raffigurate sui monumenti dei suddetti tre gruppi si rispecchia, in modo più chiaro che nelle altre, l'influenza più o meno diretta, della letteratura drammatica, non solo, ma forse anche della rappresentazione scenica addirittura.

Qualche cosa di simile, a prima vista, si potrebbe forse pure dire riguardo all'episodio dell'incontro di Pelope con Ippodamia dopo la corsa, quale è rappresentato in alcuni sarcofagi, come anche riguardo a quello dell'uccisione di Mirtilo, quale è reso dalle urne etrusche. Ma, a parte altre ragioni in contrario, va osservato che, così per l'uno come per l'altro, si tratta soltanto di monumenti di epoca tarda, di motivi, come si è detto, niente affatto originali.

Le scene del gruppo A nulla contengono di drammatico. La corsa, la caduta di Enomao, la partenza o fuga di Pelope con Ippodamia, il getto a mare di Mirtilo, sono indubbiamente episodi drammatici, ma non sono adatti per essere portati sulla scena del teatro, specialmente del teatro antico. Situazioni adattissime a questa funzione sono invece l'arrivo di Pelope a Pisa, il complotto contro Enomao, i preparativi della gara; imperocchè trattasi di azioni che si svolgono in un ambiente limitato, quale richiedesi appunto da una azione scenica. È probabile quindi che all'influenza della tradizione teatrale si debba se, per la rappresentazione grafica o plastica delle scene suddette, siano venuti a fissarsi alcuni determinati elementi caratteristici, in altri termini, se siasi fissato un ambiente tradizionale.

E con questo ci troviamo necessariamente condotti a dire qualche parola intorno alla interessante questione dei rapporti delle arti figurative con la letteratura drammatica.

Naturalmente, sarebbe assurdo voler indagare se nei nostri dipinti vascolari e nei rilievi di sarcofagi si debba riconoscere l'influenza della tragedia sofoclea (1), di soggetto analogo, o di quella euripidea (2), o di tutte e due insieme (3). Basta considerare che di queste

(1) A. Nauck, *Tragicorum Graecorum fragmenta* (seconda edizione, Lipsia, 1889), p. 233 e segg. Cfr. O. Ribbeck, *Röm. Tragödie,* p. 433 e segg.

(2) Nauck, op. cit., p. 539 e segg.

(3) In linea generale il Watzinger, per esempio (*De vasculis pictis Tarentinis*, Darmstadtii, 1900, p. 42 e seg.), è di opinione che le tragedie di Euripide sono quelle che hanno esercitato la maggiore influenza sulle pitture vascolari.

due opere non ci è pervenuto che poco più dei rispettivi titoli, per comprendere l'inanità dell'impresa.

La questione, a cui vogliamo accennare noi è un'altra. Uno studioso di cose drammatiche, che, estendendo un tema già trattato da altri e particolarmente dal Vogel (1), si è occupato espressamente delle relazioni fra la pittura vascolare e la tragedia greca, Iohn H. Huddilston (2), nella prefazione alla traduzione tedesca del suo libro (3), rispondendo alle critiche di chi avrebbe da lui preteso che meglio avesse chiarito se i dipinti vascolari dipendano direttamente dalla tragedia (intesa, evidentemente, come opera letteraria), o dalla scena del teatro, oppure se i soggetti siano passati nella ceramografia per il tramite di grandi composizioni pittoriche o di semplici modelli raccolti in repertorio (4), osserva che, in fondo, il suddetto critico lamenta che egli non abbia fatto ciò che era impossibile di fare.

La grande prudenza dello Huddilston è da lodarsi; ma — pur riconoscendo che in argomenti di questo genere bisogna procedere con estrema circospezione e cautela — francamente, la riteniamo eccessiva; e crediamo che per lo meno sia possibile e anche lecito circoscrivere il campo sul quale vertono i dubbi.

Rimanendo nella cerchia del mito di Pelope, cominciamo dal considerare se sia ammissibile la dipendenza dei dipinti vascolari da determinate composizioni pittoriche. Se questo fosse, dovremmo aspettarci, nelle rappresentazioni di una scena analoga, una costante ripetizione di determinati tipi di figure, di determnati motivi, insomma alcun che di simile a quello che, per esempio, riscontriamo nei sarcofagi romani e soprattutto nelle urne etrusche. Ora questo per i nostri dipinti vascolari non sembra che si possa dire, a meno che non si voglia supporre un modello per ciascun vaso. Anche limitatamente alle tre scene, sulle quali abbiamo in particolar modo richiamata l'attenzione, dei gruppi B, C, D, se è indiscutibile l'affinità di ambiente ed è altresì vero che ci sono degli elementi comuni, non c'è dubbio, per altro, che si tratti di una comunanza, diciamo così, di concezione scenica, ma non di motivi artistici. Nulla quindi ci autorizza a pensare alla dipendenza diretta da comuni originali pittorici.

(1) *Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden* (op. cit. più sopra). Ma prima del Vogel si era occupato dello stesso argomento O. Jahn (*Beschreibung der Sammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München,* p. ccxxvii). Per studi più recenti sull'argomento medesimo veggansi: C. Robert, *Bild und Lied*, Berlin, 1881 (in *Philol. Untersuchungen,* V), p. 129 e segg.; J. v. Prott, scritto cit. in *Schedae philologae* etc.; W. Doerpfeld-E. Reisch, *Das griechische Theater*, Athen, 1896, p. 306 e segg.; A. Körte, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1898, 1460 e segg.; Watzinger, *De vasc. pictis Tarent.*, p. 33 e segg.; E. Pottier, *Catalogue des vases antiques*, III, 1906, p. 1053 e segg. Cfr. anche v. Rohden, presso Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums,* III, p. 2006.

(2) *Die griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei* (übersetzt von M. Henze). Freiburg i. Br. 1909.

(3) Op. cit., p. xiv.

(4) *Literarisches Zentralblatt,* 1899, n. 11, 383.

Per la stessa ragione crediamo doversi escludere l'uso di modelli da repertorio.

Passiamo ora al quesito se nella pittura vascolare debbasi riconoscere l'influenza della tragedia intesa come opera letteraria oppure l'influenza diretta della scena. Nulla possiamo dire, specificatamente, intorno alle opere con il mito di Pelope, stante la perdita quasi completa delle corrispondenti tragedie. Ma qualche osservazione è lecito fare in tesi generale sulle tragedie greche, e questa osservazione non potrà non aver valore anche a riguardo di quelle che avevano per soggetto il mito di Pelope. Ora a questo proposito una cosa è sicura, e cioè, che non di rado le rappresentazioni figurate, che hanno attinenza con determinate opere drammatiche, non si riferiscono ad avvenimenti rappresentati sulla scena, ma a fatti semplicemente narrati dagli attori. È chiaro che per questa categoria di soggetti si può escludere nel modo più assoluto l'influenza del teatro quale rappresentazione scenica, cioè quale riproduzione di un determinato avvenimento sotto gli occhi degli spettatori, mentre invece si può ammettere o l'influenza del teatro stesso nei riguardi della pura e semplice recitazione o narrazione da parte degli attori, ovvero — ciò che in sostanza è perfettamente lo stesso — l'influenza diretta dell'opera drammatica quale opera letteraria senza il tramite della recitazione.

Sicchè, messa da parte la necessità dell'esistenza di grandi composizioni pittoriche quale presupposto necessario per le composizioni ceramografiche, ed anzi esclusa l'influenza diretta di tali composizioni; messo pure da parte l'uso — almeno inteso in larga scala — di modelli da repertorio; esclusa l'influenza diretta della scena per una parte notevole di rappresentazioni figurate e di conseguenza — rispetto al caso nostro — per una parte notevole di rappresentazioni ceramografiche; introdotte insomma tutte queste limitazioni, è chiaro che il problema apparisce alquanto semplificato.

Ma in che misura si deve intendere l'influenza della scena in quelle rappresentazioni ceramografiche, per le quali essa è probabile? A questo proposito non bisogna perdere di vista che la scena del teatro antico era lungi dall'avere quella complessità di cui è suscettibile nel teatro moderno (1); mentre, d'altro canto, i monumenti di cui siamo in possesso, con rappresentazioni vere e proprie ci mostrano chiaramente di che genere sia la dipendenza dalla scena in una rappresentazione figurata quando l'autore abbia avuto l'intenzione di riprodurla fedelmente (2).

Tenuto conto di questi due fatti, crediamo di non andare molto lontani dal vero, se — a giudicare dalla generalità dei dipinti vascolari — diciamo che l'influenza del teatro sulla ceramografia deve ritenersi come relativamente limitata; deve, cioè, intendersi soprattutto nel senso che il teatro abbia servito a diffondere e a popolarizzare, per così dire, i miti e,

(1) Cfr. A. Choisy, *Vitruve*, Paris, 1909, p. 201.

(2) Si pensi ai rilievi in terracotta del genere Campana con rappresentazioni teatrali. (A questo proposito, cfr. G. E. Rizzo, *Theaterdarstellungen und Tragödienscene*, in *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst.*, VIII, 1905, p. 203 e segg.).

per via diretta o indiretta, a renderli familiari anche ai ceramografi. Ma ciò non toglie che in molti casi — specialmente quando la natura dell'episodio drammatico si prestava — abbia servito più a fissare l'ambiente scenico, spesso anche gli abbigliamenti e le pose dei personaggi.

II.

Ora dobbiamo trattare della questione artistica propriamente detta: della forma del vaso e del disegno; della provenienza e possibilmente dell'epoca, a cui può andare riferita la situla di Villa Giulia.

L'argomento è delicato. La ceramica italiota solo di recente ha cominciato ad esser fatta oggetto di studi particolari e metodici; i risultati ne sono tuttavia molto incerti, perchè scarseggiano i punti sicuri di riferimento. Ma ciò non significa che dobbiamo esimerci dal farne parola: non fosse altro, la forma stessa del vaso e lo stile sono elementi che offrono materia a utili raffronti, epperò meritano di essere singolarmente analizzati.

Ma dato appunto lo stato precario in cui si trovano presentemente gli studi sulla ceramica italiota, prima di occuparci in modo particolare del nostro vaso crediamo indispensabile premettere qualche osservazione di ordine generale.

Fino ad oggi, il lavoro più complesso intorno alla ceramica italiota rimane la nota memoria del Patroni: *La ceramica antica nell'Italia meridionale* (1). Ma in questi ultimi tempi l'argomento è stato ripreso *ex novo* dal Macchioro. Per altro, quanto il Macchioro ha fin qui pubblicato in proposito non è che una promessa. Tuttavia, poichè egli non solo ha fatto una completa esposizione del suo *sistema* e del metodo che ha seguito e segue, fino a stabilire dei veri canoni fondamentali, ma financo ha creduto di dare in anticipo le sue conclusioni, sia rispetto alla cronologia, sia rispetto alla valutazione della ceramografia italiota, ci sembra più che lecito, sia pure in via provvisoria, di fare qualche osservazione e di affacciare qualche dubbio.

Fino a tanto che ci limitiamo a considerare i risultati che il Macchiorio ha ottenuto dallo spoglio del materiale archivistico (2), non possiamo non riconoscere ad essi effettiva importanza. Il fatto che si è potuto accrescere il numero dei vasi, dei quali si sappia con

(1) Citata più sopra e pubblicata negli *Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, di Napoli*, vol. XIX, parte II.

(2) V. Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota. Spigolature d'archivio,* in *Mitteilungen des Kais. deutschen arch. Instituts* (Röm. Abteil.), XXVI, 1911, p. 187 e segg. Lo stesso genere d'indagini il Macchioro aveva poco prima iniziato a proposito di una particolare classe di vasi italioti, quelli di Canosa (*Röm. Mitteil.*, XXV, 1910, p. 168 e segg.).

sicurezza la provenienza, costituisce indubbiamente un progresso per la conoscenza delle varie fabbriche. Tuttavia sarebbe un errore formarsi un concetto esagerato sulla portata di questi risultati e sulle conclusioni che se ne potranno dedurre.

Anzi tutto, non vogliamo dire che i suddetti risultati si debbano accettare a occhi chiusi. Tutt'altro! Noi non sappiamo, in realtà, se i documenti d'archivio consultati meritino tutti lo stesso grado di fiducia; anzi dubitiamo assai che non sia il caso di sottoporli a una cernita più rigorosa. Il che importerebbe, probabilmente, una riduzione più o meno considerevole delle provenienze accertate.

In secondo luogo, quando pure si ammetta che tutti i documenti di archivio consultati dal Macchioro siano egualmente meritevoli di fiducia, se è vero che con questo mezzo risulterà accresciuto il numero delle provenienze accertate — ciò che renderà sempre più agevole l'avvicinamento di vasi di provenienza ignota a determinati gruppi di provenienza nota — è vero altresì che con questo non tutte le difficoltà saranno eliminate. È innegabile che in siffatto metodo di classificazione una parte notevole rimarrà sempre affidata al criterio soggettivo. E questa osservazione avrà tanto maggior valore, quanto maggior credito mostrerà di meritare il rilievo, fatto anche dal Macchioro stesso, sugli scambi reciproci di prodotti ceramici, che sarebbero avvenuti fra le varie regioni dell'Italia meridionale.

Ma fin qui si tratta semplicemente di apprezzamento di dati di fatto obbiettivi, quali sono i documenti di archivio, e dei risultati che da essi si possono dedurre.

Il nostro scetticismo cresce a dismisura, quando entriamo nel vivo del *sistema* e del *metodo* del Macchioro.

Lasciamo da parte la questione se sia giusta o erronea la distribuzione della ceramica italiota secondo la serie tradizionale: Campania, Lucania, Apulia. La soluzione di questa questione è subordinata al chiarimento di tanti altri punti oscuri, tuttora incombenti nel campo della ceramica italiota. Personalmente incliniamo a riconoscere col Macchioro la convenienza di collocare l'Apulia in testa alla serie; (quanto alla precedenza fra gli altri due gruppi, il campano e il lucano, non sappiamo se ci siano finora elementi sufficienti per pronunciare un giudizio anche provvisorio) (1). Ma la precedenza dell'Apulia, si può ammettere quando si cominci lo studio della ceramica italiota dal momento, dal quale presso a poco ha cominciato a studiarla il Macchioro; dal momento, cioè, in cui effettivamente la ceramica italiota arriva ad avere quello sviluppo e ad assumere quell'aspetto particolare che faranno di essa uno dei prodotti più importanti della ceramica ellenica. Ben diversamente sembra che stiano le cose rispetto alle età anteriori; epperò l'appunto rivolto al Patroni di aver seguito quasi pedissequamente l'ordine tradizionale è ingiustificato. Non

(1) Veramente, se è vero, come sembra probabile, che anche a Saticula si ha da riconoscere un centro, nel quale, contemporaneamente che a Ruvo, emigrarono dei ceramisti attici, questo fatto mostrerebbe la precedenza delle fabbriche campane rispetto alle lucane.

bisogna dimenticare che il Patroni ha iniziato il suo studio da un'epoca assai più remota. E se, quando è passato a trattare dei vasi figurati « ellenizzanti », ha cominciato dalla Campania, ciò evidentemente si deve al fatto che egli non ha trascurato di prendere in considerazione una certa serie di vasi campani a figure nere, dipinti « in uno stile che deriva dall'arte ionica del VI secolo a. Cr. » (1). Dopo di che è passato alle anfore attiche dette nolane (2), per accennare anche alle imitazioni locali di dette anfore, che nella Campania sembra non manchino (3).

Ma che, del resto, anche il Patroni riconosca all'Apulia di essere stato il centro, nel quale la ceramografia italiota cominciò ad acquistare un carattere proprio ed originale, ci sembra — se bene intendiamo il suo pensiero — risultare dalle sue stesse parole, quando, parlando della ceramica apula del V secolo in confronto con quella delle altre regioni, dice: « Anche in Apulia la fabbricazione locale cominciò senza dubbio nel quinto secolo, ma, benchè seguisse strettamente i modelli attici, vi si notano già caratteri propri, ed una maggiore padronanza delle forme e perfezione artistica » (4). La precedenza della ceramica apula ci sembra così implicitamente indicata, sebbene non si possa negare che, in seguito, la trattazione fatta dal Patroni della produzione ceramica dell'Apulia non presenti quello sviluppo che in confronto a quella delle altre regioni meritava.

* * *

Intanto veniamo alla cronologia. Il Macchioro si è proposto di gittare le basi di una vera e propria cronologia fondamentale della ceramica italiota, non già fondandosi sui criteri stilistici, ma sui fatti storici (5). E il grande fatto storico su cui imposta tutto il suo sistema cronologico è la conquista romana. Egli lamenta che « le vicende politiche, tante volte e così utilmente usufruite dagli studiosi della ceramografia attica », non abbiano « finora offerto alcun valido soccorso a quelli che si sono a lor volta occupati dei vasi italioti » (6).

Ora l'affermazione che delle vicende politiche non si siano giovati anche gli studiosi di ceramica italiota non si può dire esatta. Comunque, egli ha premesso un quadro generale degli avvenimenti storici, cioè delle successive tappe della conquista romana nell'Italia meridionale, e in base alle date di queste tappe ha distribuito le fasi

(1) Patroni, op. cit. p. 30.

(2) Cfr. Fr. Winter, *Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältnis zur grossen Kunst*, p. 3.

(3) Patroni, op. cit. p. 32.

(4) Patroni, op. cit., p. 33.

(5) Macchioro, *Per la storia della ceramografia italiota. La cronologia,* in *Röm. Mitteil.*, XXVII, 1912, p. 21 e segg. Per un suo primo tentativo di adottare il suddetto criterio a proposito dei vasi canosini, si vegga *Röm. Mitteil.*, XXV, 1910, p. 196 e seg.

(6) *Röm. Mitteil.*, XXVII, p. 21.

di sviluppo, o, per esser più precisi, le fasi di decadenza delle fabbriche di ceramica nelle varie regioni e città della Magna Grecia.

A questo riguardo sono necessarie alcune considerazioni.

Quanto al suggerimento che anche per la ceramica italiota si segua lo stesso criterio che si è seguito per la ceramica attica, bisogna vedere se il caso sia del tutto analogo. È vero che dei fatti storici hanno molto giovato a stabilire la datazione della produzione ceramica attica. Ma quali fatti storici? O per dir meglio, in che modo è stato possibile valersi di questi fatti storici? Può esser vero, per lo meno in parte, che, per esempio, le vittorie sui Persiani abbiano provocato una specie di rivoluzione nella vita e nelle idee del popolo ateniese, e che di questa trasformazione un'eco si sia ripercossa anche nelle arti e quindi nella ceramografia: predilezione per il mito dell'eroe nazionale, Teseo, in confronto di quello di Ercole, più in voga nelle età precedenti; predilezione per le scene di soggetto atletico; amore per la semplicità e soppressione degli indumenti sfarzosi; ecc. (1). Ma il fatto di per se stesso non costituisce un mezzo di datazione; giacchè è indubitato che le osservazioni in proposito — specialmente nei riguardi della ceramografia — sono state possibili soltanto dopo stabilita la cronologia della ceramica attica che precede e segue il periodo delle guerre persiane. E se, invece, le guerre persiane costituiscono effettivamente una pietra miliare, anzi il vero caposaldo, per la cronologia della ceramica attica, ciò — si sa bene — si deve a un fatto puramente casuale e di per sè insignificante, che non ha nulla a che vedere con l'influenza che il grande avvenimento storico può avere esercitato sulle industrie dell'Attica: il trovamento di alcuni modesti rottami di vasi nella colmata dell'Acropoli, eseguitavi nel corso dei nuovi lavori edilizi dopo la cacciata dei nemici. Similmente, se i nomi di più o meno illustri personaggi storici (Milziade (2), Megacle, (3), Leagro (4), Glaucone (5), Alcibiade) (6), hanno pure servito di mezzo di datazione, ciò, evidentemente, non è dipeso dalla eventuale influenza di questo o quell'avvenimento, con il quale si collegasse il nome di taluno o di tal altro dei suddetti personaggi, ma anche qui dalla modestissima circostanza che gli stessi nomi si son trovati scritti su vasi e si è creduto di poterli identificare con quelli degli omonimi personaggi storici.

Ora siamo in grado di ricorrere a degli esempi analoghi rispetto alla ceramica italiota? Solo allora si può additare l'esempio della ceramografia attica. Ed effettivamente, senza bisogno di aspettare il consiglio del Macchioro, nella misura che era possibile questo si è già fatto: per esempio, è bastato notare che certi vasi apuli rappresentano scene ricollegabili con il periodo delle campagne di Alessandro il Grande in Oriente, perchè se ne de-

(1) Cfr. E. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite* (*Musée National du Louvre*), III, p. 818 e segg.

(2) W. Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsignaturen* (2° ed., Leipzig, 1898), p. 87.

(3) Klein, op. cit., p. 120, p. 130.

(4) Klein, op. cit. p. 79 e segg.

(5) Klein, op. cit., p. 154 e seg.

(6) Klein, op. cit., p. 117. Per tutti cfr. Pottier, op. cit., III, p. 710 e segg.

ducesse che i suddetti vasi debbano ritenersi posteriori a quelle campagne (1). Il male è che, trattandosi appunto di un periodo tardo, questa datazione riesce di scarso giovamento per la cronologia delle fasi anteriori, che sono certo più interessanti.

Quanto all' influenza degli avvenimenti politici, in sè e per sè, ai quali il Macchioro, attribuisce tanta importanza, dato che questa influenza vi fosse, non sarebbe controllabile. Abbiamo accennato alla supposta influenza delle guerre persiane. Quale influenza ha risentito la fabbricazione della ceramica attica dalla guerra del Peloponneso? Quest'ultima guerra è stata pure invocata dagli studiosi di ceramica; ma di positivo, in sostanza, non si è potuto stabilire nulla.

Ma v'ha di più. Il Macchioro, affermando che la conquista romana non avrebbe grande importanza se si trattasse di una grande arte, quale, ad esempio, la scultura, parte dal presupposto — esplicitamente enunciato — che gli avvenimenti politici abbiano avuto sullo sviluppo della ceramica un' influenza maggiore di quella che non avrebbero avuto sulla grande arte; e ciò perchè la grande arte, come la scultura, si connette, come egli dice, « più alle facoltà inventive di una persona che non alle condizioni dell'ambiente », mentre la ceramica, che è un'arte semi-industriale, ha bisogno di condizioni d'ambiente favorevoli. (2).

Noi ci permettiamo di dissentire da questo modo di vedere e di affermare che, invece, la verità sta nel contrario. Non crediamo affatto che le condizioni favorevoli d'ambiente siano meno necessarie alla grande arte che all'arte semi-industriale. Perchè la grande arte prosperi, è indispensabile, non meno che per l'arte semi-industriale, che ci siano frequenti ordinazioni. Altrimenti il genio creativo rimarrebbe buono a creare nella immaginazione, cioè a sognare, ma non sarebbe possibile che le concezioni mentali arrivassero ad avere una estrinsecazione concreta. Tanto è vero questo, che una delle ragioni — forse la precipua — per le quali nella Grecia propria l'arte venne in decadenza verso il principio del terzo secolo a. Cr. è stata appunto quella dello spostamento del centro della vita nazionale e politica verso altre regioni. Il fiorire della grande arte romana non è che una conseguenza diretta dello sviluppo della potenza romana e dell'accentramento della ricchezza in Roma. Tutta la storia, dal medio-evo in giù, in Italia e fuori, è ricca, ricchissima, di esempi che provano come l'ambiente favorevole sia un fattore indispensabile allo sviluppo delle grandi arti. Ciò è tanto ovvio e così risaputo che

(1) Intendiamo alludere al vaso detto dei Persiani del Museo di Napoli (*Monum. d. Inst.*, IX, tav. 50-52; FURTWAENGLER-REICHHOLD-HAUSER, *Griech. Vasenmal.*, tav. 88), al vaso, pure del Museo di Napoli, con Alessandro e Dario Codomanno (HEYDEMANN, *8. Hall. Winckelmannspr.*, 1883), al disegno TISCHBEIN, *Collection of Engravings*, II, 1, 2, e al vaso con la pretesa battaglia di Maratona (ROBERT, *Marathonschlacht*, p. 37). Cfr. HAUSER, presso FURTWAENGLER-REICHHOLD-HAUSER, *Griech. Vasenmal.*, II. Ser., Text, p. 142 e segg.

(2) *Röm. Mitteil.* XXVII, p. 24.

non varrebbe la pena neppure di farne parola. Ma talvolta anche le cose evidenti hanno bisogno di essere ricordate.

L'arte industriale e semi-industriale, invece è il prodotto di bisogni che potremmo dire giornalieri, o quasi, della vita umana. Per quanto possano sorgere difficoltà contro l'appagamento di questi bisogni, non è supponibile che vi si rinunzi bruscamente. Va inoltre considerato che la ceramica attica era un articolo di esportazione di diffusione grandissima. È chiaro che in seguito ad avvenimenti che hanno colpito e interrotto i commerci, le fabbriche produttrici ne abbiano sofferto. Della ceramica italiota non si può dire la stessa cosa: salvo gli scambi — grandi o piccoli che fossero — intervenuti fra una regione e l'altra, è a credere che la produzione fosse quasi interamente destinata ai bisogni locali. E, a meno che gli avvenimenti politici non fossero stati dei veri e propri cataclismi, non si può ammettere una brusca cessazione di quei bisogni.

Con questo non vogliamo negare in modo assoluto l'influenza degli avvenimenti politici; ma riteniamo che gli effetti di questa influenza, specialmente intesa nel senso in cui la intende il Macchioro, non possano manifestarsi a brevissima scadenza.

È vero per altro che il Macchioro stesso riconosce la convenienza di utilizzare con cautela le date dei grandi fatti storici (1). Ma quando poi, a titolo di cautela, non concede che un margine di appena un decennio, ciò è come se tale concessione non facesse.

Più grave è un'altra osservazione che c'è ancora da fare. Ammettiamo pure, a titolo di ipotesi, che la conquista romana abbia avuto, rispetto all'industria ceramica dell'Italia meridionale, quell'effetto deleterio e decisivo che il Macchiro le attribuisce. Ma si può seriamente asserire che questa constatazione basti a gittare delle basi inoppugnabili per la cronologia della ceramica italiota? Con la conquista romana — estesasi gradatamente alle varie regioni dell'Italia meridionale — si può, se si vuole — come fa il Macchioro — riconnettere la fine delle varie fabbriche di ceramica, non mai il principio. Manco male, se il grande avvenimento avesse, volta per volta, colto le suddette fabbriche ciascuna nel suo massimo fiore. Perchè, allora, la brusca interruzione della vita di queste fabbriche — sempre dato per ipotesi che di tale interruzione fosse il caso di parlare — segnerebbe di volta in volta delle date sicure rispetto all'apogeo delle singole fabbriche. Ciò sarebbe anche importante, perchè permetterebbe qualche deduzione riguardo alla cronologia delle fasi anteriori. Ma questo non è. La conquista romana ha colto le fabbriche di ceramica italiote, non solo dopo che esse avevano avuto una lunga e rigogliosa attività, ma, generalmente, dopo che avevano oltrepassato la loro fase culminante, quando cioè erano già in periodo di decadenza. E allora, quale sussidio può recare il grande fatto storico nei riguardi della cronologia delle fasi anteriori, che pure sono le più importanti? Nessuno.

Tutto sommato, malgrado il rispetto che anche noi professiamo per gli avvenimenti

(1) *Röm. Mitteil.* XXVII, p. 38.

storici, in omaggio alle ragioni suddette crediamo che, quando manchino dei fatti specifici del genere di quelli che vediamo segnalati a proposito della ceramica attica e per qualche campione della ceramica italiota, e quando dell' influenza immediata di un determinato avvenimento politico sulla produzione artistica non si abbia la prova, non sia un metodo sano quello di servirsi dei fatti storici per stabilire la cronologia delle fabbriche di ceramica; e riteniamo che il criterio artistico — inteso in senso lato, cioè lo studio di tutto il complesso di elementi che offre ogni prodotto ceramico (forma, soggetto rappresentato, composizione, stile. ecc.) — malgrado le sue manchevolezze, ma con il vantaggio degli estesi confronti a cui si può far ricorso, rimanga sempre quello che dà i maggiori affidamenti anche nei riguardi della cronologia assoluta.

*
* *

Stando al criterio artistico, la via da seguire, per la ceramica italiota, non può essere che una. Qualunque sia il valore che si voglia attribuire ai rapporti dei ceramisti italioti con quelli dell'Attica, è innegabile che, per un certo periodo almeno, la ceramica italiota mostri la più stretta parentela con la ceramica attica. Sulla approssimativa contemporaneità delle fabbriche tanto di là, quanto di qua dello Jonio, durante questo periodo non ci può esser dubbio. In tale stato di cose, la determinazione cronologica delle fabbriche italiote è subordinata a quelle delle fabbriche attiche. Se si riesce a fissare la cronologia assoluta di questa, sarà lecito estendere con qualche approssimazione la stessa cronologia anche a quelle; se poi non è possibile fissare la cronologia delle fabbriche attiche, ed essa rimarrà incerta e fluttuante, incerta e fluttuante rimarrà pure la cronologia delle contemporanee fabbriche italiote. Anche su questo punto crediamo che non ci sia luogo a dubbio.

I dubbi cominciano quando si tratta di sapere quanto è durato questo periodo di pura e semplice imitazione attica, e di distinguere con precisione i prodotti di pura imitazione attica da quelli che accennino ad essere, per così dire, contaminati da elementi locali. E questi dubbi sono tanto più consistenti, in quanto è universalmente ammesso che, nei primi tempi, la produzione italiota debbasi a dei ceramisti attici venuti in Italia a impiantarvi le loro officine. Ora, non solo, da parte nostra — contrariamente a quanto in proposito pensa il Macchioro (1) — cotali dubbi pienamente condividiamo, ma possiamo aggiungere che agli occhi nostri essi assumono proporzioni anche maggiori di quanto forse ad altri non appaia. Per esempio, non poco esiteremmo ad affermare che certi prodotti

(1) *Derivazioni attiche nella ceramografia italiota*, in *Memorie della R. Accademia dei Lincei* (sez. 5ª classe di scienze morali ecc.) vol. XIV, p. 280.

ceramici, provenienti con sicurezza dall' Italia meridionale e generalmente inclusi nel ciclo di Midia (1), siano effettivamente di provenienza attica e non già fabbricati in Italia.

Ora in che condizioni ci troviamo rispetto alla cronologia della ceramica attica?

Non è di tutta la ceramica attica, naturalmente, che qui dobbiamo occuparci; ma solo di quella fase che, per i suoi più particolari rapporti con la ceramica italiota, meglio si presta al caso nostro. Da questo punto di vista, la fase che più ci interessa è quella in cui predominano i nomi di Xenotimos (2), di Aristofane con Ergino (3), di Nicia (4) e di Xenophantos (5) e soprattutto quello di Midia che, cronologicamente, sembra stia nel mezzo fra i primi due e i due secondi e senza dubbio segna il momento più saliente dell' indirizzo miniaturistico. Quanto forte sia stata l' influenza che la ceramografia attica di questo periodo ha esercitato sulla ceramografia italiota, è cosa troppo nota perchè ci sia bisogno di insistervi. Circa l' epoca in cui si svolse l' attività dei summenzionati ceramisti attici, sappiamo bene quanta divergenza di opinioni regni tuttora in proposito tra gli studiosi. Per conto nostro — ed in questo ci troviamo pienamente d'accordo anche con il Macchioro (6) — ci aggreghiamo senza esitazione al Nicole (7) e allo Hauser (8) nel riprendere la vecchia cronologia del Winter (9) e nel porre il ciclo di Midia nella prima metà del quarto secolo a Cr. Ci sembra che gli argomenti addotti dagli avversari difettino di fondamento positivo; mentre gli argomenti del Nicole e dello Hauser sono invece — taluni specialmente — convincentissimi. Non insistiamo su certi fatti che possono apparire alquanto generici (10). Ammettiamo pure che anche rispetto ai dati risultanti dalla cera-

(1) Ricordiamo particolarmente: il coperchio di lecane da Canosa, nel Museo Nazionale di Napoli (*Bull. arch. napol.* N. S., I, tav. 3; Nicole, op. cit. fig. 21, p. 100 e seg.; Cfr. Ducati, *Mem. dei Lincei*, XIV, p. 104, n. 6; Milchhöfer, *Jahrb. d. Inst*, IX, p. 64); il consimile coperchio da Saticula, nel Museo di Napoli (*Bull. arch. napol.*, N. S., II, tav, 2; Nicole op. cit., fig: 22, p. 100 e seg.; Ducati, *Memor. dei Lincei*, XIV, tav. II e III, p. 104, n. 7; Cfr. Milchhöfer, *Jahrb. d. Inst.* IX, p. 64); e quello proveniente da Fasano, pure nel Museo di Napoli (*Bull. arch. napol.*, N. S. II, tav. 6: Nicole: op. cit., fig. 23, p. 100 e seg.; Ducati, *Memor. dei Lincei*, XIV, tav. III e IV, p. 104, n. 8; Cfr. Milchhöfer, *Jahrb. d. Inst.*, IX, p. 64).

(2) A. de Ridder, *Catalogue des vases de la Bibliothèque Nationale*, n. 851.

(3) Klein *Griech. Vas. mit Meistersignaturen* (2ª ed.), Wien, 1887, p. 184 e segg.; Furtwaengler-Reichhold-Hauser, *Griech. Vasenmalerei*, tav. 127, 128, 129 (testo dello Hauser).

(4) W. Froehner, *La Collection Tyszkiewicz*, tav. xxxv. Cfr. Ducati, *Mem. dei Lincei*, XVI, p. 142, p. 156.

(5) Klein, op. cit., p. 202 e seg.

(6) *Per la storia della ceramografia italiota. Prolegomeni*, in *Röm. Mitteil.*, XXVII, p. 182 e segg.

(7) *Meidias*, p. 122 e segg.

(8) *Berliner philologische Wochenschrift*, 1906, 664; 1908, 1478 e seg.

(9) *Die jung. attischen Vasen*, p. 1, 29 e seg.

(10) Il Nicole insiste, per esempio, sul fatto che il Milchhöfer ha trascurato, nella sua cronologia, lo sviluppo della ceramografia greca per tutto il quarto secolo a. C., e sull'altro che un po' troppo si abusa della supposta influenza della guerra del Peloponneso come causa di decadenza della ceramica attica (*Meidias*, p. 123).

mica di Kertsch, di cui si riferisce la fioritura alla seconda metà del quarto secolo (1) e dalla ceramica di Alessandria, presumibilmente non anteriore alla fondazione della città (2), non ci siano argomenti per togliere di mezzo gravi divergenze di opinioni. Ma la mancanza, già rilevata (3), di ogni traccia di stile così detto fiorito tra i vasi rinvenuti a Rheneia, la cui purificazione è avvenuta, come è noto, nel 425 a. Cr., e poi la presenza della figura di Faone in due dei più ragguardevoli prodotti del ciclo midiaco (4), la probabile concordanza del motivo di Afrodite con Adone sulle ginocchia, in un altro dei vasi midiaci (5), con quello di Alcibiade sulle ginocchia di Nemea, nel quadro di Aglaofonte (6), sono argomenti tali, in favore di un abbassamento di data rispetto allo sviluppo delle più recenti officine attiche di ceramica, che non comprendiamo come non siano stati abbastanza valutati da coloro che si mostrano ancora così tenacemente attaccati alle date più alte.

Da parte nostra ci permettiamo di aggiungere poche osservazioni.

In primo luogo, vorremmo mettere in rilievo un fatto che forse, come argomento probativo, si potrebbe porre alla pari con quello della presenza di Faone e con l'altro del menzionato motivo aglaofontiano. Prendiamo come punto di partenza il cratere di Pronomos, del Museo Nazionale di Napoli (7). Questo cratere mostra delle notevolissime affinità stilistiche con il cratere di Talos (8), affinità che ci autorizzano a pensare a una approssimativa contemporaneità dei due vasi. Siccome il cratere di Talos è riconosciuto anteriore all' idria londinese di Midia e quindi a tutto il ciclo così detto midiaco (9), ne consegue che anche il cratere di Pronomos deve ritenersi anteriore al detto ciclo. Se fosse esatta la identificazione proposta dallo Jahn (10), che nel Pronomos raffigurato sul cratere vorrebbe riconoscere il personaggio ricordato nelle *Ekklesiazousai* di Aristofane (commedia rappresentata nel 392 a. Cr.) (11),

(1) Cfr. Nicole, *Meidias*, p. 123.

(2) Furtwaengler–Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, I Ser., tav. 40 e testo relativo (p. 204 e segg).

(3) Cfr. Nicole, op. cit. p. 123.

(4) Cratere di Palermo (Furtwaengler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, tav. 59; Nicole, op. cit., tav. VI, 1, p. 88, n. 8 e p. 92 e seg.; Ducati, *Memor. dei Lincei*, XIV, tavola V, p. 155). Sui rapporti del disegno vascolare con la recita del *Faone* di Platone comico, (Scolii al *Pluto* di Aristofane 179), cfr. Furtwaengler, testo alla tav. 59 della *Griech. Vasenmalerei*; Hauser, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1908, 1477. Al cratere palermitano si è poi aggiunta l'idria di Populonia con soggetto analogo (Milani, *Monumenti scelti del Museo Archeologico di Firenze*; Nicole, op. cit., tav. III, 1, p. 69 e segg. Ducati, *Memor. dei Lincei*, XIV, p. 99, n. 2 fig. 2).

(5) Idria di Populonia (Milani, *Monum. scelti* tav. IV-V, 3; Nicole, op. cit. tav. III, 2, p. 72 e seg.; Ducati *Memor. dei Lincei*, XIV, p. 102, n. 3, fig. 3).

(6) Athen., XII, 534 D. Cfr. Nicole, op. cit., p. 125 e seg.; Hauser, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1908, 1478.

(7) *Monum. d. Inst.*, III, tav. 31. Cfr. J. von Prott, *De amphora Neapolitana* p. 47 e segg.

(8) *Arch. Zeitung*, 1846, tav. 44. Furtwaengler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, tavole 38, 39. Sull'affinità dei due vasi, cfr. v. Prott, scritto cit. p. 56.

(9) Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, testo alla tav. 38-39, p. 201.

(10) *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek zu München*, *Einleitung*, p. CXCIX.

(11) Aristoph. *Ecclesias.*, 96 e seg.

noi guadagneremmo una data sicura per una approssimativa datazione del vaso. Il Nicole ritiene che il cratere di Pronomos debba riferirsi alla fine del quinto secolo (1). Ammessa come probabile questa data, si acquisterebbe un nuovo *terminus post quem* per la datazione del ciclo midiaco, la cui appartenenza alla prima metà del quarto secolo risulterebbe ancora una volta confermata. Ma preferiamo non insistere su questo punto, per soffermarci invece su altre questioni.

Il Nicole agli argomenti già da noi enunciati altre osservazioni aggiunge: 1° circa la pretesa influenza dell'arte polignotea sulla ceramografia del ciclo midiaco (2); 2° circa l'influenza che sulla ceramografia dello stesso periodo hanno potuto esercitare le opere di Zeusi e di Parrasio (3); 3° circa i rapporti della ceramografia con la plastica (4)

Quanto a quest'ultimo argomento, confessiamo di non poter seguire il Nicole. Lungi dal negare l'utilità dei raffronti fra ceramografia e plastica e l'importanza dei risultati che talvolta da simili raffronti possano derivarsi, riteniamo tuttavia che, in genere, non bisogna abusarne, e che nella fattispecie delle questioni strettamente cronologiche è preferibile non ricorrervi affatto; imperocchè, quello di dedurre supposti sincronismi da certe concordanze e somiglianze, più o meno vere (ma non di rado più o meno immaginarie) di tipi e di motivi riscontrantisi in opere in pittura e in opere in plastica, è un procedimento tanto pericoloso, quanto, il più delle volte, fallace.

Riguardo alla pretesa influenza di Polignoto, il Nicole, di contro a coloro che si appigliano a tale supposta influenza polignotea per ispingere tanto in su la data del ciclo di Midia, si indugia per dimostrare che l'arte polignotea ha potuto esercitare la sua influenza anche in epoche molto posteriori al tempo in cui lavorò il celebre pittore di Taso (5). Ma a noi sembra che non valga neppure la pena di tentare una simile dimostrazione. Il tirare in campo Polignoto, sia in questo caso come in tanti altri, è assolutamente un fuor di luogo. Pur troppo, non ostante ogni buona intenzione di conservare la più scrupolosa e serena obbiettività nell'indagine scientifica, difficilmente si riesce a sottrarsi al fascino dei grandi nomi, anche quando questi nomi, in sostanza, non siano per noi che evanescenti nebulose. Il caso di Polignoto è uno dei più tipici del genere. Quello che noi sappiamo di Polignoto — al di fuori dei soggetti trattati — è troppo poco e le descrizioni cne ne abbiamo sono del tutto insufficienti per darcene un'idea, non diciamo precisa, ma almeno approssimativa. Tuttavia dell'influenza di Polignoto, non solo sull'arte del suo tempo, ma pure su quella dell'epoche successive, si discorre con grande disinvoltura. L'influenza di Polignoto si vede in prodotti ceramici presso a poco a lui contemporanei e sulle

(1) Nicole, op. cit., p. 120, nota 1, t. II. Il Pottier (*Cat. des vases antiques*, III, p. 1057 e segg.) lo colloca nel mezzo del quinto secolo.

(2) Op. cit., p. 123 e segg.

(3) Op. cit., p. 125.

(4) Op. cit., p. 126 e segg. Cfr. Pottier, *Cat. des vases ant.*, III, p. 1063.

(5) Op. cit., p. 123 e seg.

sculture del Partenone (1); e fin qui non abbiamo nulla a ridire; ma si ritrova pure nella ceramografia del ciclo midiaco, nella scultura ionizzante della prima metà del quarto secolo (2), nella ceramografia italo-greca (3), perfino nella cista Ficoroni (4), e di conseguenza in qualche prodotto ceramografico di composizione affine al disegno della detta cista (5). Ora basta confrontare tra di loro tutte queste categorie di opere d'arte, spesso così profondamente diverse le une dalle altre, per capire quanta mai varietà di maniera, di stile, di sviluppo artistico avrebbero dovuto contenere le opere di Polignoto, qualora avessero effettivamente esercitato quell'influenza che ad esse si vorrebbe attribuire.

Non neghiamo affatto che certi particolari motivi, così paesistici come di atteggiamento delle figure, risalgano a dei prototipi polignotei; ma quando vediamo di simili motivi in opere di epoche posteriori ed anche molto posteriori a Polignoto, possiamo esser sicuri che in tal caso si tratta di motivi ormai da lunga pezza acquisiti al patrimonio comune dell'arte, ed è affatto irragionevole parlare di influenza, a proposito di essi, nel senso che ordinariamente si suol dare a questa parola.

E quanto poi alla influenza di Zeusi e di Parrasio anche nella ceramografia del ciclo di Midia, non solo conveniamo pienamente con il Robert (6), con il Nicole (7), con il Ducati (8) nell'ammettere tale influenza, ma crediamo che l'ipotesi di questa influenza debba del tutto sostituire quella della pretesa influenza polignotea. A questo proposito non abbiamo che a riferirci a quanto già abbiamo scritto in altra occasione su questo stesso argomento (9): e cioè che certe maniere ionizzanti così in voga nell'arte greca, pittorica e plastica indistintamente, alla fine del quinto secolo a. Cr. e nella prima metà del successivo, non indicano già un ritorno alla maniera di Polignoto, sibbene un nuovo vero afflusso dell'indirizzo artistico ionico nella Grecia propria verificatosi in quel torno di tempo. Zeusi e Parrasio devono considerarsi due rappresentanti genuini di questo indirizzo. E poichè abbiamo ora fatto anche il nome di Aglaofonte, pure questo pittore possiamo includere nella serie.

Se dunque — per ritornare alla ceramografia del ciclo midiaco — la maniera ionizzante si può più direttamente e più logicamente riconnettere con le opere di Zeusi, di Aglaofonte, di Parrasio, cronologicamente così prossimi al ciclo midiaco, non c'è alcun'ombra di ragione perchè ci si debba sbizzarrire con il nome di Polignoto.

(1) Cfr. Collignon-Baumgarten, *Geschichte der griechischen Plastik,* II, p. 64.

(2) W. Amelung, *Ausonia,* III, p. 93.

(3) Cfr. Nicole, *Meidias*, p. 123 e segg.

(4) Cfr. Helbig, *Führer*, I², 1504; Fr. Behn, *Die ficoronische Cista,* Rostock, 1907, p. 51 e segg.

(5) Come il vaso di Fineo (Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.*, tav. 60).

(6) Presso Pauly-Wissowa, *Realencyclop.*, II, 1, 1005.

(7) Op. cit., p. 125.

(8) *Mem. dei Lincei*, XIV, p. 143 e seg.

(9) *Una statua di Ercole. Contributo alla storia della scultura greca nel IV secolo a. C.* (*Memor. della R. Accademia dei Lincei,* XIV), p. 199 e segg.

Ora se è vero, come noi non dubitiamo, che il ciclo così detto midiaco va riferito alla prima metà del quarto secolo a. Cr., è evidente che così si acquista un forte punto di appoggio per la datazione di quella fase della ceramica italiota che più strettamente si riconnette con il suddetto ciclo.

Su questo punto, l'abbiamo già detto, ci troviamo di accordo con il Macchioro, che al ciclo midiaco riannoda in particolar modo una certa fase della ceramica pugliese (1). Ma come ha fatto egli a giungere a questa stessa conclusione? Servendosi del confronto con le forme e lo stile di monumenti attici presumibilmente databili (2).

* * *

E ora passiamo a un'altra questione. Uno dei punti fondamentali, sui quali insiste il Macchioro, è questo: che la ceramografia italiota non è una forma di decadenza della ceramografia attica, ma invece « un'arte nuova, che non è nè decadenza nè progresso, perchè diversa dall'arte attica, con una storia e un'evoluzione sue proprie » (3).

In linea di massima, anche su questo punto siamo d'accordo; anzi crediamo di poter dire di più, e cioè: che il numero dei consenzienti in questo modo di vedere è, con ogni probabilità, assai maggiore di quanto al Macchioro non sembri. Non bisogna dimenticare, per esempio, che tutto il lavoro dello stesso Patroni è sostanzialmente imperniato sul medesimo concetto. Tuttavia al Macchioro sembra che in molti lavori, nei quali si studia o soltanto si menziona la ceramica attica tardiva, ci sia, « implicito o esplicito, un errore di prospettiva », consistente « nel giudicare la ceramica italiota *stando sull' orizzonte attico* » (4).

Noi pensiamo che ci sia di mezzo un malinteso; altrimenti non riusciremmo a comprendere come mai, per esempio, mentre il Ducati si difende da un appunto analogo, già mossogli dal Macchioro stesso (5), e si dichiara egli pure sostanzialmente d'accordo con lui (6), questi torni invece a ribattere che la sua critica è giustificatissima (7).

Sta di fatto che il Macchioro, pure affermando che non si possa parlare di decadenza in linea generale, conviene, pur non di meno, nel riconoscere che di decadenza si possa parlare « per i primi artisti apuli che iniziarono la nuova arte, ligi ancora ai modelli at-

(1) *Röm. Mitteil.*, XXVII, pag. 182 e seg.

(2) Vogliamo alludere in primo luogo ai lutrofori attici, e anche alle sculture del *Mausoleo*, nelle quali il Macchioro riconosce delle affinità con la ceramografia pugliese (*Röm. Mitteil.*, XXVII, p. 180 e segg.).

(3) *Röm. Mitteil.*, XXVII, p. 167.

(4) *Memor. dei Lincei*, XIV, p. 278.

(5) *Memor. dei Lincei*, XIV, p. 279.

(6) *Rendiconti della R. Accad. dei Lincei*, Classe di scienze morali, ecc. 1911, p. 255, nota 3.

(7) *Röm Mitteil.*, XXVII, p. 167, nota 2.

tici » (1). Ma, una volta ammesso che una decadenza c'è stata, la questione sulla sua estensione e sul valore che bisogna dare al concetto di decadenza cambia assolutamente di aspetto. Non c'è più in giuoco una questione di principio, ma solo una questione di misura e di apprezzamento. E allora, cade pure ogni ragione per parlare di errore di prospettiva. Già, quando si fa menzione di un orizzonte attico, si ammette implicitamente l'esistenza di altri orizzonti: nel caso nostro, di un orizzonte italiota. La distinzione è giustissima; ma appunto perchè giusta, è lecito guardare le cose stando così sull'uno come sull'altro dei due orizzonti. Che le relative prospettive appariscano differenti l'una dall'altra, è naturale; ma ciò non significa che l'una delle due sia sbagliata. È il punto di vista quello che decide se convenga parlare di decadenza o di fase primitiva. Chi si occupa espressamente della ceramica italiota vede nei più antichi prodotti derivati dalla ceramica attica la prima fase della nuova arte italiota; ma chi si occupa esclusivamente della ceramica attica deve necessariamente considerare i prodotti medesimi come una forma di decadenza. A cercare, in tali casi, di distinguere ciò che è fase iniziale da ciò che è decadenza, si rischierebbe di fare presso a poco come chi, di fronte a un terreno collinoso e accidentato, si ponesse il quesito se siano di più le salite oppure le discese. Imputare quindi un errore di prospettiva a coloro che parlano di decadenza della ceramica attica nei riguardi delle più evidenti derivazioni attiche nella ceramica italiota, quando ne trattino dall'esclusivo punto di vista della storia della ceramografia attica, è irragionevole e ingiustificato.

Per la stessa ragione non è ammissibile la distinzione, che fa il Macchioro, fra i vasi di Panticapeo, che egli considera « una fase decadente di arte attica, e nulla più », e i vasi apuli (2). Nel giudicare la produzione ceramica delle due diverse e fra di loro così lontane regioni, non dobbiamo preoccuparci del fatto che le fabbriche attiche di ceramica trapiantate sulla Russia meridionale siano andate lentamente ma completamente esaurendosi, mentre quelle trapiantate sul suolo italiano abbiano provocato un nuovo rigoglioso germoglio della ceramica ellenica. Noi dobbiamo cogliere le fabbriche di Panticapeo e quelle italiote nel momento in cui, rispettivamente, le prime erano ancora fiorenti e dalle seconde non s'era ancora sviluppata la ceramografia propriamente italiota. Ebbene: è innegabile che in quel momento le une e le altre ci si presentino in condizioni identiche (3).

Ma vi è di più nei riguardi della ceramica italiota: vi è lo stile, che pure merita di essere tenuto nella debita considerazione. E lo stile è un elemento che forse esula in gran parte dalla questione del duplice orizzonte e si presta a un giudizio assoluto. Che che se ne dica in contrario, è fuor di dubbio che un confronto dei più bei disegni vascolari italioti con i migliori campioni della ceramica attica anche recente non può tornare che a

(1) *Mem. dei Lincei*, XIV, p. 279.
(2) *Mem. dei Lincei*, XIV, p. 279.
(3) Cfr. Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, I, p. 139.

scapito dei primi. Con tutto il rispetto che anche noi abbiamo per il principio, già enunciato e da noi pure ammesso e sostenuto, che la ceramografia italiota nel periodo del suo maggiore sviluppo non è una forma di decadenza di quella attica, ma una fase nuova nello sviluppo generale della ceramografia ellenica, francamente, ci sembrerebbe una pedanteria non riconoscere che, tra lo stile della genuina ceramografia italiota e quello della genuina ceramografia attica, c' è una innegabile differenza non solo di maniera, ma — ci si conceda l'espressione — di valore estetico. Con tanto maggior ragione, quindi, non troviamo nulla a ridire quando sentiamo che questa inferiorità di stile della ceramografia italiota viene rilevata da parte di coloro che la considerano stando sull'*orizzonte attico.*

***

In che consiste l'aspetto nuovo ed originale della ceramografia italiota?

L'argomento non è nuovo. Giustamente osserva il Patroni che « ..... di un' arte figurativa, come quella intorno a cui siamo occupati, non il solo aspetto formale costituisce il carattere, bensì anche il concettuale » (1). Questo aspetto concettuale predominante nella ceramografia italiota sarebbe dato, secondo il von Rohden (2) e il Patroni (3), dal suo carattere eminentemente funebre, che avrebbe determinato la predilezione per certi generi di soggetti, tratti così dalla vita reale, come dalla mitologia. Ora, questo concetto tanto più ci sembra attendibile, in quanto che — come ha già rilevato il Patroni (4), riprendendo, allargando e sopratutto rettificando un' osservazione del Martha (5) — ci consente di riannodare la ceramica italiota ad altre classi di monumenti che, se non propri dell' Italia meridionale, appartengono tuttavia al suolo italiano: intendiamo principalmente alludere alle pitture e alle urne a rilievi etrusche e ai sarcofagi romani. Su questo argomento torneremo brevemente più tardi a proposito del mito di Pelope in particolare; l'ampio sviluppo dato dal Patroni al detto argomento in senso generale ci dispensa dall' indugiarci a riprenderlo in esame (6).

Qualche parola invece vogliamo dire riguardo all'aspetto che anche noi, tanto per intenderci, chiamiamo formale, della ceramografia italiota. Ammettiamo che nella variazione

(1) Patroni, op. cit., p. 135.

(1) Presso Baumeister, *Denkmäler des klassischen Alterthums*, III, p. 2006.

(3) *La cer. ant. nell'Ital. mer.*, pag. 156 e segg.

(4) Op. cit., p. 178 e segg.

(5) *L'art étrusque*, Paris, 1889, p. 362 e seg. Ma il Martha parla dei rapporti dei soggetti delle urne etrusche con quelli dei vasi dipinti in genere.

(6) Non va poi dimenticato che la grandissima maggioranza dei vasi dipinti con soggetti fliacici provengono pure dall'Italia meridionale (H. Heydemann, *Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen*, in *Jahrb. des deutschen arch. Inst.* I, 1886, p. 260 e segg. Cfr. E. Gabrici, *Frammento inedito di un vaso di Assteas*, *in Ausonia*, V, 1910, p. 56 e segg.). Anche questo genere di soggetti costituisce un elemento caratteristico peculiare della ceramografia italiota.

dei tipi e nella introduzione di motivi nuovi si debba già riconoscere un segno della congenita vitalità di quest'arte, anche quando tratta soggetti analoghi a quelli già trattati dai ceramisti attici; ma senza dire che un elemento importantissimo di differenziazione per la ceramica italiota — come, del resto, per qualsiasi genere di ceramica — è dato dalla tettonica, cioè dalle particolari forme dei vasi, e dalle loro successive evoluzioni; nei riguardi della sola pittura, l'aspetto più originale della ceramica italiota — dal punto di vista puramente formale — più che nella variazione dei tipi, nella introduzione di motivi nuovi e nella differenza dello stile (inferiore all'attico, ma senza dubbio diverso), consista nella combinazione di tipi e di motivi, sia pure vecchi, ma in modo da ottenere composizioni del tutto nuove. Questo fatto non è che la conseguenza della novità dei soggetti rappresentati: novità, non in senso assoluto, ma nel senso di quella particolare predilezione per certi determinati generi di soggetti, a cui abbiamo accennato, e che per il bisogno di una sempre maggiore varietà di rappresentazioni ha costretto i ceramografi a tentare continuamente nuove situazioni di scene.

Sotto certi punti di vista, la ceramografia italiota in rapporto alla ceramografia attica opportunamente si può paragonare all'arte romana — e in parte anche all'arte etrusca — in rapporto all'arte greca. Anche l'arte romana non è che un' ulteriore fase nello sviluppo generale dell'arte classica. Pure è innegabile che solo quando si è trovata di fronte a fatti nuovi, essa si è sentita costretta a creare di sana pianta tipi e motivi nuovi; ma fino a che le è stato possibile, ha utilizzato tipi e motivi che le offriva l'arte greca. Con tutto ciò le nuove combinazioni sono trattate in un modo che conferisce all'arte romana un carattere innegabilmente originale.

*
* *

Il mito di Pelope costituisce un esempio cospicuo di quanto abbiamo detto più sopra circa l'aspetto nuovo ed originale della ceramografia italiota, prodotto dalla predilezione per certi determinati soggetti, meno in voga presso i ceramografi attici, e dalla tendenza a innovare le rappresentazioni dei soggetti medesimi; e costituisce pure un esempio altrettanto cospicuo della correlazione fra i soggetti trattati dai ceramografi italioti e quelli che si trovano sulle urne etrusche e sui sarcofagi romani.

Se guardiamo la provenienza dei monumenti passati in rassegna, non potrà andare inosservato il fatto che, in sì lunga serie, soltanto pochissimi si riferiscono alla Grecia propria; quasi tutti gli altri appartengono all' Italia.

Per ciò che concerne la ceramografia, dunque, si può dire che il mito di Pelope è rappresentato se non unicamente, certo con una frequenza di gran lunga maggiore dai vasi dell'Italia meridionale. Questo fatto conferma, oltre a quanto il von Rohden e il Patroni hanno scritto sul carattere funebre dei soggetti trattati con predilezione dai ceramografi italiani,

anche la ormai vecchia osservazione del Vogel, che i vasi dipinti con scene inspirate dalla tragedia appartengono nella grandissima maggioranza all'Italia meridionale (1): osservazione, del resto, già notevolmente corroborata così dagli esempi da lui stesso addotti a proposito delle tragedie di Euripide, come da quelli raccolti dallo Huddilston relativamente alle opere di Euripide stesso e degli altri poeti tragici.

La correlazione, in genere, dei dipinti vascolari con le urne etrusche e coi sarcofagi romani, dal punto di vista del contenuto, non ha bisogno di ulteriori illustrazioni. Ma in riguardo al mito di Pelope non possiamo trascurare un fatto che concerne, oltre alla comunanza del soggetto, anche la comunanza di qualche elemento particolare. Senza contare le speciali affinità dei gruppi B, C, D, delle quali abbiamo cercato di renderci conto, un fatto che per i gruppi successivi richiama la nostra attenzione è la presenza delle Erinni, che si ritrovano così in alcuni dipinti vascolari come nelle urne etrusche; tanto che, a prima vista, quasi quasi ci sentiremmo indotti a revocare in dubbio quanto noi stessi abbiamo detto circa la improbabilità che le rappresentazioni dei monumenti di questi gruppi dipendano da determinati prototipi di analoghe rappresentazioni figurate. Se non che, da un più attento esame dei monumenti stessi è facile accorgerci che le figure delle Erinni non ritornano costantemente in situazioni identiche, ma vi sono introdotte, or qua or là, quasi a capriccio. Dal che si deduce che esse sono da considerarsi come un ingrediente, per così dire, tradizionale del soggetto — come, del resto, di altri soggetti — anzichè un motivo caratteristico di questa o quella composizione. Ma se il fatto non ha perciò valore rispetto all'ipotesi della eventuale dipendenza da prototipi unici, questo non toglie che ne abbia molto, invece, in riguardo alla comunanza dei soggetti e cioè alla correlazione fra dipinti vascolari e urne etrusche dal punto di vista del contenuto.

Dal punto di vista puramente formale ci rimane ancora da dire qualche parola in tesi generale. Non di rado, dinanzi a un rilievo di sarcofago romano e generalmente davanti a diverse repliche di una stessa composizione, ci accade di sentir parlare di un ipotetico originale greco — che, naturalmente, non sarebbe stato un sarcofago, ma un altro rilievo qualunque, o piuttosto una pittura — al quale farebbe capo quella composizione. Ora, parlare sistematicamente di presunti originali greci a proposito dei sarcofagi romani è cosa tanto ingiustificata quanto sarebbe il parlarne a proposito dei disegni vascolari italioti. Anche a proposito del mito di Pelope ci siamo incontrati in alcuni sarcofagi. Per un paio di essi il carattere essenzialmente romano della composizione è stato riconosciuto (2). Ma anche per gli altri — di Tipasa, di Napoli e del Louvre con repliche — sarebbe l'effetto di un preconcetto infondato supporre che derivino da più antiche opere greche in pittura o in rilievo. Come appariscono indipendenti da originali greci le composizioni dei

(1) *Scenen euripideischer Tragöd. in griech. Vasengemälden*, p. 7 e p. 25 e segg.

(2) Il sarcofago di Mons (D, 7; G, 5) e quello del Vaticano (E, 6).

vasi italoti, altrettanto indipendenti possono essere le composizioni romane; cioè, è nel campo dell'arte della stessa epoca romana che con maggiore probabilità si hanno da cercare i modelli dei sarcofagi.

E quanto abbiamo detto per i sarcofagi romani vale anche per le urne etrusche. Il mito di Pelope pure a questo riguardo è molto istruttivo. Tralasciamo d'occuparci, per amor di brevità, di tutte quante le urne con rappresentazioni di questo mito. Contentiamoci di fermarci alla rappresentazione di un solo episodio: quello della uccisione di Mirtilo. Pensare a un modello greco per questa rappresentazione non sembra possibile. Nessuna traccia, per quanto sappiamo, si ha di una versione, secondo la quale Mirtilo sarebbe stato ucciso presso un altare. Al contrario si tratta di un motivo — un motivo complesso — caro agli artisti etruschi, che fa qualche volta pensare a dei sacrifici umani. Non è improbabile che il motivo in sè — astrazion fatta dal soggetto — risalga a un prototipo greco; ma è da ritenersi che, una volta impadronitisene, gli artisti etruschi ne abbiano fatto un uso e un abuso, di cui la scena della morte di Mirtilo ci fornisce un esempio, adattandolo sia per soggetti nazionali, sia per soggetti di origine greca, ma che l'arte greca ha rappresentato in ben diversa maniera.

Ma la rappresentazione della uccisione di Mirtilo non suggerisce un'altra considerazione? Supponiamo che l'artista avesse trascurato di dare all'auriga di Enomao la ruota, unico contrassegno, sulle urne etrusche, che rende indubbia la identificazione della vittima. Come sarebbe stato possibile identificare il soggetto di questo rilievo? Molto probabilmente si sarebbe pensato a un ipotetico sacrifizio umano. Questo fatto ci deve mettere sull'avviso. Chi ci assicura se certi rilievi etruschi con scene di sacrifici umani rappresentino effettivamente soggetti etruschi, oppure, se — per lo meno una parte di essi — non rappresentino soggetti della mitologia greca, ma che per l'anormalità della rappresentazione e per la mancanza di contrassegni specifici, sono per noi del tutto irriconoscibili?

*
* *

Ora è tempo di completare le osservazioni particolari sulla situla di Villa Giulia. Gli argomenti che ancora ci rimangono da prendere in considerazione sono la forma del vaso e lo stile del disegno. Con questi argomenti si annodano strettamente due questioni principali: quella della provenienza e quella dell'epoca a cui la situla stessa appartiene.

Quanto alla forma, sembra che non sia una delle più comuni che ci offra la ceramica dell'Italia meridionale: tuttavia gli esempi che conosciamo non sono rari (1). Ma

(1) Una diecina ne esistono nel Museo Nazionale di Napoli. Hanno dei buchi nelle anse. Uno trovasi riprodotto presso BAUMEISTER, *Denkm. d. klass. Altert.*, III, fig. 2162; un altro è pubblicato dal MACCHIORO, in *Jahrb. d. Inst.*, XXVII, p. 279, fig. 8 *a* e 8 *b*.

prima di far menzione dei luoghi, ove è probabile che sia stata peculiare la detta forma, vogliamo accennare all'analogia di recipienti consimili in bronzo. La forma in discorso, difatti, assai difficilmente potrebbe immaginarsi come originaria per un vaso di terracotta. Dato l'uso della situla, questa non potrebbe essere che di metallo. Solo quando si presupponga l'esistenza di modelli metallici, si può spiegare l'idea, nel ceramista, di adottarla per quei suoi manufatti di argilla, che non erano destinati all'uso comune, ma semplicemente al corredo dei sepolcri. Evidentemente nell'adozione di siffatta forma non dobbiamo vedere alcun'altra ragione speciale, al di fuori di un certo amore per la novità.

Non sono a nostra conoscenza modelli metallici contemporanei o anteriori alla situla di Villa Giulia e non sappiamo se ne esistano. Ma, tuttavia, a sopperire a tale mancanza possono valere alcune situle di bronzo del Museo Nazionale di Napoli, provenienti da Pompei e da Ercolano, varie per grandezza e decorazione (fig. 7) (1). Sebbene, quale più e quale

Fig. 7.

meno, mostrino verso il fondo una rastremazione più accentuata che nella situla in terracotta di Villa Giulia, l'affinità di questa con i suddetti esemplari di metallo appare manifesta. E per ciò non è possibile non pensare alla persistenza di una forma antica.

(1) Dobbiamo alla Direzione del Museo Nazionale la fotografia delle dette situle. A quella del centro sembra corrispondere la situla riprodotta in *Museo Borbonico,* XI, tav. 44 (cfr. Guida Ruesch, n. 1614), che è data come proveniente da Ercolano. Non siamo neppure sicuri se alle altre due corrispondano quelle ricordate nella stessa Guida Ruesch sotto i nn. 1543 e 1544. Soltanto di una è detto che proviene da Pompei.

Dobbiamo supporre — in base alla provenienza delle situle metalliche — che la forma fosse peculiare della Campania e, quindi, che a fabbrica di ceramica campana debba ascriversi anche la situla di Villa Giulia? Già, stante il lungo lasso di tempo che corre fra le situle di terracotta e i campioni metallici del Museo di Napoli, simile illazione sarebbe arrischiata; ma contro l'ipotesi della esclusiva provenienza campana sta il fatto che un vaso di argilla, di forma identica, pubblicato dal Minervini, è dato come proveniente da Ruvo (1), e che il Minervini stesso asserisce che altri vasi consimili, esistenti nel Museo di Napoli, provengono pure da Ruvo. Questa circostanza, naturalmente, non può non renderci proclivi ad attribuire a fabbrica ruvestina anche la situla di Villa Giulia e a ritenere che la forma stessa — per ciò che riguarda i prodotti ceramici — sia peculiare di Ruvo. Va notato per altro che, dato il fatto che degli esemplari metallici si sono ritrovati nella regione vesuviana, non si può escludere che vasi di terracotta della stessa forma si fabbricassero anche fuori dell'Apulia; ma sta pure di fatto che una parte degli esemplari esistenti nel Museo di Napoli, secondo quanto ci si comunica, provengono dalla Campania o dalla Lucania (2).

Che la situla di Villa Giulia sia di fabbrica italiota, è cosa che non risulta soltanto dalla sua forma, ma — superfluo dirlo — anche dalla composizione figurata. Così le particolarità dell'architettura (il portico), come il largo uso della colorazione sovrapposta in biancogialliccio, sono due elementi caratteristici che ne indicano chiaramente la provenienza.

Non altrettanto accentuata è l'italicità nello stile delle figure, che per contro rivelano un sensibilissimo sapore attico. La figura di Pelope è disegnata con squisita delicatezza di tratti e di modellatura. Lo stesso dicasi di quelle di Afrodite e di Pothos. La medesima finezza di disegno mostra la figura del ragazzo frigio, al quale conferisce naturalezza il rendimento indovinato dei caratteri esotici della sua faccia. A questo proposito va anzi rilevato che i tratti del volto, dalla fronte prominente, dalle sopracciglia distanti dalle palpebre, dalla linea del naso arcuata con la punta all'insù, e dal muso sporgente, sembra inspirato dal tipo caratteristico della razza scitica; ciò che prova maggiormente la familiarità del ceramografo con l'ambiente ateniese o, per lo meno, coi modelli attici. Ma, a malgrado dei suddetti pregi, la figura stessa appalesa qualche difetto notevole, come quello di apparire alquanto panciuta, a causa del troppo accentuato arcuamento delle linee che, al disotto dalla cintola, seguono così la fascia decorata a spirale ricorrente, che traversa dall'apertura del collo all'orlo inferiore il davanti della veste, come le pieghe ad essa parallele. Un poco meno curato si presenta il disegno in qualche figura del lato destro: le mani di Mirtilo sono molto trascurate; la sinistra di Enomao — la sola che di lui rimane — è disegnata con dei tratti troppo forti specialmente alle dita. La figura di Ippodamia, nel disegno del panneggio raggiunge quasi il grado di maestria e di delicatezza di quella di Afrodite, ma

(1) *Monumenti antichi inediti posseduti da R. Barone,* Napoli, 1850, tav. XVIII, p. 81 e segg.

(2) Di queste informazioni siamo grati al dottor GIGLIOLI.

impacciata e non poco incongruente ne è la posizione. Essa posa i piedi su di un rialzo ondulato del suolo e si appoggia con un gomito alla colonnina che le sta vicino; ma questa colonnina prospetticamente apparisce collocata in un piano anteriore, troppo in avanti in confronto del punto su cui Ippodamia poggia i piedi. Data tale distanza, bisognerebbe che essa apparisse fortemente inclinata; così, diritta com'è, malgrado l'indicazione del terreno, sembra invece che stia sospesa in aria, attaccata per il gomito al capitello della colonna.

Le teste dei cavalli lasciano tutte e quattro parecchio a desiderare. Sono rese indubbiamente con vivacità, ma il loro atteggiamento è monotono (salvo una, la seconda da sinistra, che si presenta di terza a destra, le tre altre sono tutte raffigurate di profilo a sinistra) e il disegno dozzinale. Lo stesso trattamento andante si avverte nell'architettura e, in genere, nei vari attrezzi che figurano nella composizione.

Lo stile del disegno è molto evoluto: ciò risulta soprattutto dal trattamento degli occhi nelle teste di profilo (tutte, meno quella di Mirtilo). Ma se il disegno è evoluto, tuttavia non mostra tracce evidenti dello stile « fiorito ». Il panneggio, specialmente delle figure femminili, è trattato con sobrietà: non c'è quella stretta adesione delle vesti alle membra, soprattutto alle gambe, e quella ricchezza, anzi sovrabbondanza di pieghe e piegoline trasversali, che sono una delle peculiarità di quello stile. Per altro è innegabile che vi si avvicini assai. I capelli abbondanti, ricciuti, quasi arruffati, e più ancora le acconciature femminili, di Ippodamia, di Afrodite e di Pothos, che presentano i capelli raccolti dietro la nuca con il codazzo a fiamma, sono caratteristiche che la nostra situla ha in comune anche con i prodotti ceramografici di stile fiorito particolarmente del ciclo midiaco. Pure qualche particolare decorativo delle vesti, come le stellette, piccolissime nei chitoni di Afrodite e di Ippodamia, più grandicelle nel mantello di Enomao e nella clamide di Pelope, si ritrovano con frequenza nei dipinti vascolari dello stesso periodo.

Ma la mancanza delle caratteristiche peculiari dello stile fiorito non si può ritenere come un indice di anteriorità; tanto più che non è detto che l'apparizione dello stile fiorito, anche nell'Attica, segni nella ceramografia la fine dell'indirizzo più severo: anzi sembra che i due indirizzi abbiano continuato a coesistere. Ora, in base a queste considerazioni, crediamo che la situla di Villa Giulia si possa collocare nella prima metà del quarto secolo a. Cr.

Come si vede, il margine che prudentemente destiniamo alla nostra datazione è molto ampio, e tuttavia non oseremmo davvero affermare che la metà del suddetto secolo segni un limite da non doversi oltrepassare. Troppo oscura è ancora la questione delle eventuali persistenze delle forme disegnative più antiche (1); ma non per nulla abbiamo detto in

(1) A questo proposito va ricordata una norma prescritta dal Macchioro (*Röm. Mitteil.*, XXVII, p. 166): « Quando in certi vasi di Ruvo, le cui scene sanno di attico, vedi comparir nel rovescio

principio che l'argomento è delicato. La storia della ceramica italiota — superfluo ripeterlo — è un campo tuttora quasi vergine, appena appena dissodato; e nell'interesse della scienza sinceramente ci auguriamo che chi si trovi in grado di avere un ricco materiale a portata di mano si accinga a un lavoro che, condotto con sano criterio e senza un' ingiustificata alterigia verso quel che si è fatto in precedenza, non potrà non esser fecondo di proficui risultati. A quali risultati approderanno gli studi del Macchioro? Egli chiude il suo ultimo articolo invitando il lettore ad attendere gli altri suoi scritti. Attendiamo pure fiduciosi; ma non possiamo nasconderci che fino a questo momento egli ha battuto una via, che non è la più diritta e la più breve per arrivare alla meta (1).

Roma, dicembre 1912.

GIUSEPPE CULTRERA.

certe figure, le quali poi ritornano correntemente su vasi più tardi, devi resistere alla tentazione di fondarti su quelle elegantissime scene per fissare la cronologia e far capo proprio a quelle del rovescio, ed accostar quei vasi non ai precursori attici, ma ai successori ruvestini e, invece di alzare la cronologia, abbassarla ». Ma perchè tutto questo avesse qualche valore, bisognerebbe che conoscessimo con precisione la cronologia dei « successori ruvestini ».

(1) Il presente scritto era in corso di stampa quando è apparso, nello *Jahrbuch* dell'Istituto germanico (XXVII, 1912), un nuovo articolo del MACCHIORO sulla ceramica di Armento (già citato, a proposito di una situla della stessa forma di quella di Villa Giulia). Trattandosi di un lavoro condotto con criterio strettamente analitico, sembra che nella sua impostatura presenti maggiore consistenza dei precedenti. Ma riguardo alle vedute e alle conclusioni dell'autore circa le particolari vicissitudini e la cronologia di quelle fabbriche di ceramica facciamo le più ampie riserve. Quanto poi alla fondatezza delle osservazioni, che abbiamo creduto di fare al *sistema* e al *metodo* del MACCHIORO in generale, va avvertito che, quasi contemporaneamente al suo nuovo articolo, è uscita una nota del PATRONI (*Rendiconti dei Lincei,* classe di scienze morali, ecc., vol. XXI, p. 549 e segg.), la quale viene opportunamente ad apportare nuova luce in proposito. Sebbene il presente studio non fosse in quel momento ancora impaginato, tuttavia a bella posta abbiamo voluto non tenerne conto, per lasciare intatto ciò che avevamo scritto prima che la detta nota venisse a nostra conoscenza.

FRAMMENTI DI UNA TAZZA ATTICA
CON FIGURE DELLA GIGANTOMACHIA

Quando nell'anno passato le antichità del Museo Civico di Reggio in Calabria, fortunatamente rimaste incolumi nella catastrofe dell'anno 1908, per disposizione dell'autorità municipale furono trasportate dall'antico crollante edificio in un altro provvisorio di legno e la cura di collocare e riordinare gli oggetti fu affidata al dott. Nicola Putortì, già mio allievo, io lo esortai ad investigare, in quell'occasione, nei molti cocci che erano accumulati alla rinfusa se per caso vi fosse qualche altro frammento di una bella tazza attica della quale già un piccolo frammento noi avevamo ammirato insieme più volte prima del terremoto. Accettato il consiglio, egli riuscì effettivamente, dopo lunghe e pazienti ricerche, a ritrovare due altri frammenti contigui della medesima tazza, sì che di questa esiste ora una parte più che tre volte maggiore di quella che si aveva col primo frammento. E poichè egli volle cortesemente cedere a me stesso, che in quei giorni della scoperta ripassavo per Reggio, la primizia della pubblicazione di quei preziosi avanzi, volentieri e senza indugio io li presento nel fedele disegno, grande al vero, che è riprodotto qui nella pagina 173 (1).

Il frammento staccato, che si vede a destra e che consta di due pezzi combacianti, è il frammento preesistente; l'altro più grande, che parimenti risulta da due pezzi riuniti, è quello che fu ricuperato recentemente. Il maggiore e il minore frammento non si ricongiungono bene insieme, mancando un piccolo tratto intermedio; ma non v'è alcun dubbio che ambedue vadano insieme, così come si vedono nella nostra riproduzione, poichè lo provano non solo l'identità dello spessore e la continuità della medesima rappresentazione in un medesimo stile, ma altresì un particolare tecnico specialissimo, che è questo: sulla superficie del vaso corrono alcune linee quasi parallele che attraversano anche verso il mezzo le figure sì dell'uno che dell'altro frammento. Queste linee (che sul nostro disegno sono state indicate a punteggiatura sulle parti verniciate, ma omesse, per non disturbare, sulle figure) sono sottilissime, direi capillari, e sembrano tirate a vernice con un pelo sopra la superficie non ancora verniciata, sì che ora, oltre che attraverso alle figure, si veggono rilevarsi anche dal velo della vernice diffusa: di che io non so veramente indicare nè la ragione tecnica nè altro esempio (2).

(1) Il disegno è stato tradotto a penna dall'abile mano di Enrico Stefani da un lucido accuratissimo fatto per me amichevolmente dal prof. Pasquale D' Alessandro di Reggio; vi concorse anche il sussidio di mie fotografie.

(2) Deve notarsi che tali linee, mentre sono

Questi avanzi di una tazza devono mettersi tra i saggi più belli della ceramica attica dei primi lustri del V secolo a. Cr., poichè essi sono veramente mirabili non solo per il disegno squisito della decorazione, ma sí anche per la tecnica perfetta onde fu plasmato e rifinito il vaso, che è fatto della più bella argilla attica ed ha le pareti molto sottili e velate, dentro e fuori, di una stupenda vernice morata e lucidissima (1).

I pregi della decorazione, della quale osserveremo ora i particolari, appariscono bene nel disegno qui riprodotto. Come si vede, essa consisteva in due figurazioni diverse, separate dai manichi della tazza, dei quali uno è conservato col sottostante spazio decorato con una piccola palmetta. Di uno dei lati si conserva buona parte di una rappresentazione della Gigantomachia; dell'altro lato resta solo una piccolissima parte, sufficiente tuttavia a farci comprendere il soggetto che vi era rappresentato: i resti di due Menadi in atti di danza ci dicono che questa era una Festa bacchica.

Della Gigantomachia rimangono gli avanzi di cinque figure, e fortunatamente proprio della loro parte superiore e più caratteristica. Come di consueto, esse sono divise a gruppi di due a due secondo il tipo delle monomachie.

Il primo gruppo a sinistra rappresenta Hermes che afferra pel braccio un Gigante già ferito e sta per dargli l'ultimo colpo con la spada impugnata nella destra. Hermes è riconoscibile dal suo cappello e dai suoi stivali forniti di alette volte in avanti ed è, come di solito, vestito leggermente di un corto chiton e di un clamide; il Gigante è nudo, ma ha in testa l'elmo corinzio ed è da immaginarsi in atto di cadere con le gambe semidistese a sinistra mentre con la mano destra, resa impotente, stringe ancora l'inutile spada.

Nel secondo gruppo vedesi Athena ed Enkelados; questi ha la testa protetta parimenti da un elmo corinzio e la spalla sinistra da uno scudo che ha per impresa una grossa testa di Sileno, e ripiegando il braccio tenta ancora di difendersi con un colpo di parata della spada, ma l'ha prevenuto la dea con un colpo di punta della sua lancia già conficcata nella fronte di lui. Athena ha in testa l'elmetto attico che sembra avere una specie di rostro sulla fronte e col braccio sinistro sostiene lo scudo, che mostrasi di scorcio, sì che si vede in parte anche l'interno con la maniglia e la mano che l'afferra; e si vedono inoltre due dei serpentelli dell'egida. Del terzo gruppo rimane soltanto la cresta dell'elmo e il braccio destro vibrante l'asta di un combattente verso destra, che non si può dire con certezza se fosse un dio od un gigante; ma è molto più probabile che egli fosse un dio (Ares o Apollo) sia perchè negli altri due gruppi è sempre la divinità a sinistra e il gigante a destra, sia anche per l'impeto sicuro di vittoria che pur si manifesta nel piccolo residuo della figura.

continue sulle parti verniciate, s'interrompono invece talvolta sulle figure; così sul corpo di Hermes passa solo l'ultima linea in basso e nessuna su quello del Gigante, sulle vesti della prima Menade solo le due linee più basse. Che tutto ciò sia effetto fortuito del tornio?

(1) Lo spessore medio è di mm. 2, il massimo di mm. 3 ½.

Appunto questo slancio nelle figure dei vincitori, che fa contrasto con lo smarrimento o col deliquio espressi nei volti dei vinti (sia pure in un modo imperfetto per le convenzioni dello stile) ci richiama alla mente i dipinti delle tazze segnate col nome di Brygos. E ce li richiama altresì il soggetto della rappresentazione. La pugna degli dei e dei giganti, rarissima nella decorazione delle tazze di questo stile (1), è figurata in due belle tazze, l'una conservata a Berlino l'altra nella Biblioteca Nazionale di Parigi, che Hartwig non ha dubitato di attribuire alla mano di Brygos (2); inoltre nella stessa Biblioteca sono i frammenti di una tazza con rappresentazione simile, che a Brygos parimenti è stata ascritta dall'autore del Catalogo di quella collezione (3). E nei frammenti di Reggio sono figure e

Frammenti di una tazza attica in Reggio di Calabria.

motivi, dei quali trovansi i riscontri proprio nelle opere citate. Così il gruppo di Poseidon e del suo avversario nella tazza di Berlino è quasi la ripetizione del gruppo di Hermes e

(1) La nota tazza di Aristophanes ed Erginos è, come si sa, più recente. Si possono qui ricordare, per affinità, anche gli episodii in un kantharos di Hieron (Pollak, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons* p. 28, tav. IV e V) e in un kyathos attribuito ad Euphronios (Gerhard, *Auserl. Vasenb.* tav. LI, 3-4; Klein, *Euphronios*[2] p. 133 e 282; Hartwig, *Meisterschalen* p. 434) e la parodia di cui Hartwig; loc. cit.

(2) La tazza di Berlino è pubblicata da Gerhard, *Trinkschalen*, tav. VIII, 2 e tav. X-XI; Overbeck *Griech. Kunstmythol.*, Atlante IV, tav. XII, a, b; *Wiener Verlegeblätter*, serie I, tav. VIII; cf. Furtwängler, *Vasensammlung*, n. 2293. La tazza di Parigi da Luynes, *Vases*, tav. XIX e XX; Gerhard op. cit. tav. A e B; Overbeck, op. cit. V, tav. 1, a, b, c; Reinach, *Répertoire* II, p. 256; cf. De Ridder, *Catal. des vases peints de la Bibliothèque nat. II*, p. 429, n. 573. Le riproduzioni sono antiquate e insufficienti. Cf. per ambedue Hartwig, op. cit. p. 355 sg., inoltre. per questa e per la seguente, Ducati, *Osservazioni sul ceramista attico Brigo* p. 23.

(3) De Ridder, op. cit. p. 432 n. 574.

del suo avversario nel nostro frammento, tanto che questo può idealmente integrarsi nella parte mancante per mezzo di quello. Ed anche lì l'avversario di Hermes cade tenendo il braccio ugualmente piegato al gomito e con la spada impugnata. Inoltre l'Athena del frammento di Reggio per la mossa e per il profilo della figura è similissima a quella di uno dei citati frammenti della Biblioteca di Parigi.

Nè sono da trascurarsi in questo caso le analogie di motivi e di forme che s'incontrano pure in alcuni frammenti di una quarta tazza con una quarta rappresentazione della Gigantomachia, degna anch'essa di Brygos, che vennero alla luce dagli sterri dell'Acropoli di Atene (1).

Vi è poi nei frammenti di Reggio una figura, quella di Hermes, che si presta più particolarmente al confronto per il fatto che questo medesimo dio si ritrova due volte rappresentato in vasi forniti della firma di Brygos, cioè nella tazza con la rappresentazione del giudizio di Paride (2), nell'altra con le scene degli audaci Sileni aggressori di Hera e di Iride (3) e ancora una terza volta nella tazza già citata di Berlino con la Gigantomachia. Se in quest'ultima la figura di Hermes, sebbene affine, apparisce tuttavia più focosa e in tutto superiore alla figura dei frammenti di Reggio; somigliantissime a questa sono invece le altre due, se si eccettuino le variazioni cagionate dalle condizioni differenti dei soggetti rappresentati. Sopratutto caratteristica è la legatura a krobylos dei capelli e la grossezza del labbro inferiore.

Anche nella figura della prima delle due Menadi si notano tratti di riscontro con altre figure simili in altri vasi attribuiti al medesimo artista, quali una tazza esistente a Monaco (4) e il frammento di un'altra che si conserva nel Castello Ashby in Inghilterra. (5) Specialmente la Menade dipinta in questa seconda concorda con la nostra per le movenze, per l'aggiustamento dell'abito e della cuffia e per il disegno del panneggiamento. Per tutto ciò si può anche invocare con ragione il confronto con la figura di Iride aggredita dai Sileni nella tazza dianzi citata e ricordare altresì per alcune somiglianze la figura di Artemis nell'interno della già mentovata tazza col giudizio di Paride. Infine anche la minuscola pal-

(1) Tsuntas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1885, tavola V, 2, p. 22, e Stais ib. 1886 tav. VII, 2; Reinach, *Répertoire* I, p. 507, 7-9 e p. 512, 3. Non li trovo rammentati nell'opera cit. di Hartwig.

(2) *Monumenti dell'Instituto*, 1856 tav, XIV; *Wiener Vorlegebl.* Serie VIII, tav. III; Reinach, *Répert.* I, p. 246; un lato in Roscher, *Lexikon der Mythol.* I, p. 1967; Klein, *Meistersignaturen* [2], p. 179; Pottier, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, III, p. 987, *G* 151.

(3) *Monumenti dell'Instituto* IX, tav. XLVI; *Wiener Vorlegebl.* ib. tav. VI; Reinach, *Répertoire* I, pag. 193; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei* tav. XLVII, 2 e p. 239 del testo; Baumeister, *Denkmäler*, tavola suppl. in fine fig. 7; Klein, *Meistersignaturen* [2] p. 183; *Catalogue of the vases in British Museum*, III, p. 87, *E* 65.

(4) Furtwängler-Reichhold op. cit. tavola XLIX p. 249. Jahn, *Vasensammlung*, n. 332.

(5) Hartwig, op. cit. tav. XXXIII, 2 e pagina 314 sg.

metta sotto il manico corrisponderebbe bene al parco uso di questo ornamento nelle tazze di Brygos (1).

Tutte queste analogie, considerate unitamente alla straordinaria delicatezza del disegno (notabile sopra tutto nei profili dei volti e nelle mani) ed alla perfezione tecnica della tazza frammentaria di Reggio, possono disporci in favore dell'ipotesi che anche questa sia uscita dall'officina di Brygos e che così anche la quinta delle rappresentazioni fin qui note della Gigantomachia, che sono dipinte su tazze di stile attico severo, sia da mettere tra le opere di questo insigne artista.

Ma può darsi che vi sia chi dia molto valore al fatto che qui mancano certi particolari che valgono come contrassegni decisivi dello stile di Brygos, quali i punti sparsi sulle vesti, le striscie ornanti gli orli di queste, il modo più pittoresco di rappresentare i capelli a ondulazioni nere sopra un fondo tinto con vernice diluita: al che può tuttavia rispondersi che codeste particolarità sono sì caratteristiche ma non necessarie allo stile di Brygos, tanto che in molte delle opere o da lui firmate od a lui attribuite non si trovano (2).

E a chi osservasse che qui non è nemmeno tutta quella animazione e vivacità che tanto si loda nelle pitture autentiche di Brygos e che si manifesta nelle mosse nei gesti e specialmente nelle bocche aperte a gridare, si può di nuovo replicare che anche questi pregi si trovano solo nelle sue opere più perfette, e che poi anche nei nostri frammenti è tanta espressione di forza e di sentimento, da avvicinarli a queste opere molto più di altre, pur da lui firmate, che si assegnano ai primi tempi dell'attività di lui (3).

Ma, detto ciò, io non intendo insistere sull'attribuzione della tazza di Reggio alla mano di Brygos, bastandomi di avere notato le proprietà del disegno che lo avvicinano principalmente allo stile di quell'insigne artista, che condivise con Euphronios il primato tra i molti pittori di tazze che operarono nel Ceramico di Atene nei primi lustri del V secolo a. Cr. E l'insistervi sarebbe anche superfluo, se fosse vero ciò che alcuno pensò, cioè essere stato Brygos solo un capo di fabbrica che assegnava ad altri la decorazione delle sue stoviglie, per la quale tutt'al più egli stesso forniva talvolta i disegni (4).

(1) Cf. le piccole palmette tra la coda serpentina nella tazza in Klein, op. cit. p. 178, n. 1.

(2) Se mancano i caratteristici puntini, compariscono tuttavia nella veste della seconda Menade quei cerchielli che si vedono p. es. nel mantello del giovane nell'interno della tazza di Brygos in Würzburg: Urlichs, *Brygos*, e Furtwängler-Reichhold op. cit. tav. L, p. 252 sg.

(3) Non in tutte le tazze firmate da Brygos si trova uguale vivezza di spirito e agilità di movenze; specialmente le due con la missione di Trittolemo e col giudizio di Paride (Klein p. 178 sg. nn. 1 e 3), forse le più antiche della serie, conservano ancora molto della rigidezza arcaica.

(4) E. Pottier, *Catalogue*, III p. 704 sg. e 986 sg. e in *Gazette des beaux arts*, 1902 p. 24 sg. crede Brygos (come tutti gli altri ceramisti che firmano col solo ἐποίησεν) non pittore ma solo capo di fabbrica, che poneva la prima cura nella perfezione tecnica anzichè nella decorazione dei vasi, per la quale però ammette ch'egli stesso fornisse i disegni al pittore; questi, secondo lui (pag. 1000 sgg.),

Nè d'altra parte si possono disconoscere le ragioni che in questo caso c'indurrebbero a prendere in considerazione anche altri ceramisti, p. es. Duris, che pure ci ha dato rappresentazioni di combattimenti paragonabili per foga e atteggiamenti a quelle di Brygos (1); e degno di lui sarebbe anche il disegno della gentile testa di Athena che si vede in uno dei frammenti di Reggio. Comunque sia, l'esperienza ci ammaestra ad essere cauti nell'attribuire a questo od a quell'artista celebre un'opera non firmata, o privata della firma per frattura, ed a contentarci d'indicare, quando sia possibile, la cerchia o la scuola, donde tale opera può essere uscita; poichè infine un'opera d'arte vale non tanto per il nome di chi l'ha fatta, quanto, e innanzi tutto, per quel ch'ella è in sè stessa.

LUIGI SAVIGNONI.

potrebbe essere Onesimos. Veggansi le osservazioni contrarie di Ducati op. cit. p. 8 sgg.

(1) V. p. es. una tazza in Berlino, KLEIN, *Meistersignaturen* p. 159, n. 19; *Arch. Zeitung* 1883, tav. III; REINACH, *Rép.* I p. 445; e un'altra in Corneto, HARTWIG, *Meisterschalen* tav. XXI p. 206.

IL POMERIVM E IL PELARGICON

Le fonti antiche letterarie più importanti per la nostra conoscenza dell'antico *Pomerium* e del *primigenius sulcus*, cioè il solco dell'aratro, che indicava il limite della città italica, tanto per la più antica città del Palatino, che per altre città d'Italia, sono le seguenti:

Catone presso Serv. Aen. V. 755: *urbem designat aratro quem Cato in Originibus dicit morem fuisse. conditores enim civitatis taurum in dexteram, vaccam intrinsecus* (altri manoscr. *ad sinistram intrinsecus* o *in sinistra*) *iungebant, et incincti ritu Gabino* (altri manoscr. *Sabino*), *id est togae parte caput velati, parte succinti, tenebant stivam incurvam, ut glebae omnes intrinsecus caderent, et ita sulco ducto loca murorum designabant, aratrum suspendentes circa loca portarum. unde et territorium dictum est quasi terriborium, tritum bubus et aratro.*

Varro De lingua latina V 143 *oppida condebant in Latio Etrusco ritu multi, id est iunctis bobus, tauro et vacca, interiore aratro circumagebant sulcum. hoc faciebant religionis causa die auspicato, ut fossa et muro essent muniti. terram unde exsculpserant fossam vocabant et introrsus iactam murum. post ea qui fiebat orbis urbis principium; qui quod erat post murum, postmoerium dictum eiusque auspicia urbana finiuntur.*

Livius I 44, 3 (Servius Tullius) *addit duos colles — — aggere et fossa et muro circumdat urbem: ita pomerium profert. pomerium verbi vim solam intuentes postmoerium interpretantur esse; est autem magis circamoerium, locus, quem in condendis urbibus quondam Etrusci, qua murum ducturi erant, certis circa terminis inaugurato consecrabant, ut neque interiore parte aedificia moenibus continuarentur, quae nunc vulgo etiam coniungunt, et extrinsecus puri aliquid ab humano culto pateret soli. hoc spatium, quod neque habitari neque arari fas erat, non magis quod post murum esset quam quod murus post id, pomerium Romani appellarunt; et in urbis incremento semper, quantum moenia processura erant, tantum termini hi consecrati proferebantur.*

Tacit. Ann. XII 24 *initium condendi et quod pomerium Romulus posuerit, noscere haud absurdum reor. igitur a foro boario, ubi aereum tauri simulacrum aspicimus, quia id genus animalium aratro subditur, sulcus designandi oppidi coeptus, ut magnam Herculis aram amplecteretur; inde certis spatiis interiecti lapides per ima montis Palatini ad aram Consi, mox curias veteres, tum ad sacellum Larum; forumque Romanum et Capitolium non a Romulo, sed a Titio Tatio additum urbi credidere. Mox pro fortuna pomerium auctum, et quos tum Claudius terminos posuerit, facile cognitu et publicis actis perscriptum.*

Plutarch. Romul. 11 ὁ δ' οἰκιστὴς ἐμβαλὼν ἀρότρῳ χαλκῆν ὕνιν, ὑποζεύξας δὲ βοῦν ἄρρενα καὶ θήλειαν, αὐτὸς μὲν ἐπάγει περιελαύνων αὔλακα βαθεῖαν τοῖς τέρμασι, τῶν δ' ἑπομένων ἔργον ἐστίν, ἃς ἀνίστησι βώλους τὸ ἄροτρον, καταστρέφειν εἴσω καὶ μηδεμίαν ἔξω περιορᾶν ἐκτρεπομένην. Τῇ μὲν οὖν γραμμῇ τὸ τεῖχος ἀροῦσι καὶ καλεῖται κατὰ συγκοπὴν πωμήριον, οἷον ὄπισθεν τείχους ἢ μετὰ τεῖχος· ὅπου δὲ πύλην ἐμβαλεῖν διανοοῦνται, τὴν ὕνιν ἐξελόντες καὶ τὸ ἄροτρον ὑπερθέντες διάλειμμα ποιοῦσιν. Ὅθεν ἅπαν τὸ τεῖχος ἱερὸν πλὴν τῶν πυλῶν νομίζουσι· τὰς δὲ πύλας ἱερὰς νομίζοντας οὐκ ἦν ἄνευ δεισιδαιμονίας τὰ μὲν δέχεσθαι, τὰ δ' ἀποπέμπειν τῶν ἀναγκαίων καὶ μὴ καθαρῶν.

Dionys. Halic. I 228 c. 88 Ῥωμύλος — — — — περιγράφει τετράγωνον σχῆμα τῷ λόφῳ, βοὸς ἄρρενος ἅμα θηλείᾳ ζευχθέντος ὑπ' ἄροτρον ἑλκύσας αὔλακα διηνεκῆ τὴν μέλλουσαν ὑποδέξεσθαι τὸ τεῖχος· ἐξ οὗ Ῥωμαίοις τὸ ἔθος τοῦτο τῆς περιαρόσεως τῶν χωρίων ἐν οἰκισμοῖς πόλεων παραμένει (1).

Sappiamo quindi, che secondo le testimonianze dell'era antica fu tracciato un solco coll'aratro per la fondazione della città palatina come per altre città italiche, il quale indicava il limite della città. L'aratro fu tirato da una coppia composta da un bove e da una vacca, e il vomere dell'aratro doveva essere di bronzo.

Il solco propriamente detto fu chiamato *primigenius sulcus;* la sua relazione col *pomerium* sarà determinata più tardi.

Se vogliamo conoscere il significato di questa aratura, si trova nei manuali ed in altri scritti, che si occupano di queste cose, la risposta, che il solco aratorio era un muro simbolico e una fossa o un limite sacrale, che divideva la città dalla circostante campagna. Tali risposte non danno nessuna spiegazione propriamante detta — una cosa che era chiara per il filologo USENER, il quale già nel 1893 nella sua conferenza « Ueber vergleichende Sitten - und Rechtsgeschichte », tenuta nella 42.ma riunione dei filologi e insegnanti tedeschi a Vienna pose la seguente questione: « Welchen Sinn und Zweck hatte sie? » poi egli continua: « Wir kennen symbolische Jochung eines Rinderpaares und Pflügung zur Heiligung der Ehe, zur Weihe der Fluren: aber es giebt meines Wissens keine Verwendung der Symbolik in Altertum, welche irgendwie auf unseren besonderen Fall Licht werfen könnte ».

Usener comunica poi, che egli ha trovato in una notizia pubblicata nella « Magdeburger Zeitung » alcuni anni prima, riscontri con una usanza russa, la quale era adatta a

(1) Altre testimonianze antiche presso C. O. THULIN, *Die etruskische Disciplin III* (Göteborgs Högskolas ärsskrift 1909, I p. 5 sgg.). Thulin ha dato in questo scritto una esposizione chiara e ampia sulla questione del pomerio, la quale però avrebbe acquistato più valore e concetto storico, se l'autore avesse considerato la questione presente sotto un punto di vista più etnologico.

risolvere l'enigma. Secondo una comunicazione ivi riprodotta dal giornale russo « Svjet » gli abitanti del villaggio russo Kamenka cercavano nel modo seguente di tenere lontano dalla loro città la peste bovina, la quale faceva strage tutto intorno ad essa. Essi sceglievano sette vergini, un giovanetto innocente e due pie donne anziane. Essi andavano verso la mezza notte tra il 15 e 16 Giugno 1885 in processione intorno alla città, in testa le due vecchie donne con immagini dei santi, poi le sette vergini, le quali tiravano un aratro, diretto dai detti giovanetti. Questa usanza è molto conosciuta tra i russi ed anche tra lituani e sloveni, ed ha per iscopo di scongiurare la peste, il colera, le malattie del bestiame e cose simili.

Così racconta BERN. STERN nel suo lavoro « Geschichte der oeffentlichen Sittlichkeit in Russland » (Berlino 1907) I 479 sgg. su simili usanze: « Un mezzo molto esteso per combattere le epidemie è di correre intorno alla città infetta, il cosiddetto *Opachivanije*, chiamato anche *Koravaja Smertj*, « Morte di vacca ». Le persone, che agiscono, devono nell'arare essere nudi o almeno in camicia sola. Questa costumanza è conosciuta anche negli stati balcanici slavi e nella Dalmazia. Dodici giovinetti nudi e vergini di irreprensibile morale devono la notte tra la domenica ed il lunedì dopo la luna nuova, circa la mezza notte, lasciarsi attaccare ad un'aratro e zitti senza proferire parola, senza guardarsi o toccarsi cupidamente, arare sette volte intorno alla città nello stesso solco. — Tali arature circolari furono spesso eseguite nell'epidemia colerica del 1871 in Russia. La stessa cosa fu constatata negli ultimi tempi nei governatorati di Orel, Tambov, Jaroslav e Vologda. Il prete Orlov narrava, che si usava nel circondario Romano-Borisogljeb del governatorato di Jaroslav di sotterrare un gatto nero, un giovane cane e un gallo dopo terminata la processione; in alcuni villaggi del circondario di Grjasovet si usava di sotterrare un cane e una gatta vivi. Nel governatorato Vologda i contadini fanno con l'assistenza dei loro preti una processione il giorno prima di arare intorno, mettendo sotto l'immagine del Santo un pezzo di lino non imbiancato dal sole, che doveva essere filato e tessuto la sera prima del giorno della processione. Le donne fanno una aratura intorno alla città durante la notte tra la mezzanotte e la prima messa matutina. La vecchia indovina del villaggio va in giro pel villaggio battendo una padella. Dopo vengono le donne correndo con padelle, attizzatoi, molle, falci e mazze. Il bestiame è rinchiuso, e gli uomini non devono uscire dalle loro abitazioni. La processione si apre con un atto della indovina, che getta via la veste e maledice la morte. Le donne trascinano un aratro, attaccandovi nude vergini immacolate o una donna storpia. Poi arano tre volte tirando tre volte un solco ininterrotto tuttintorno al villaggio. Alla testa viene portata l'immagine del Santo Vlasij, il protettore delle mandrie, se si tratta di malattia bovina, o le immagini dei Santi Flor e Lavr nel caso, che si tratti di malattia scoppiata tra i cavalli. L'indovina cavalca una scopa dopo i santi, vestita della sola camicia con i capelli sciolti.

Poi vengono le vergini nude con l'aratro, e dietro ad esse la massa delle donne stre-

pitanti. La cerimonia viene considerata riuscita, se la processione non s'incontra con nessuno durante la triplice aratura circolare. « Dio salvi ognuno dall'incontrarsi con questa processione », giacchè l'animale viene subito ucciso e l'uomo viene bastonato fino che perde i sensi o cade esanime al suolo. Non vi è niente da fare. Colui che s'incontra con la processione è la vittima sicura della morte, la quale si mostra nella forma di un lupo per cancellare i solchi e quindi distruggere il cerchio salutare dell'aratro. La stessa costumanza esiste con qualche piccola variazione in diversi circondari dei governatorati Nischni-Novgorod, Voronesch e Tula. La costumanza è più estesa, secondo tutti i pareri, nella Russia centrale.

Non vi è nessun dubbio, che abbiamo qui da fare con una usanza pagana, la quale non solo è tollerata, ma anche incoraggiata dagli ortodossi, perchè l'aratura circolare riceve la sua benedizione ecclesiastica per mezzo della precedente cerimonia religiosa, e gli uomini, che distruggono il cerchio santo, vengono uccisi sotto il segno della croce e col consenso dei preti (1).

Abbiamo sicuramente qui una reminiscenza dei tempi pagani, in cui il significato dell'arare intorno alla comunità si manifesta in tutta la sua forza brutale primitiva. Tali esempi dei paesi slavi, ove la cultura primitiva e le idee religiose rimote sono conservate molto più intatte che in altri luoghi d'Europa, sono specialmente adatti per illuminare il significato del solco dell'aratro, che fu tirato intorno alla primitiva società romana e intorno ad altre città italiche antiche. Questo solco intorno alla città italica antica aveva certamente per iscopo di liberare il paese dalla peste, dai demoni e da altri pericoli. Il vomere doveva anche nei tempi storici in Italia essere di bronzo, il che vuol dire, che l'usanza fu sviluppata nell'età del bronzo. Il significato originale dell'arare intorno si è perduto in Italia durante il periodo storico, mentre che l'usanza era conservata nella fondazione delle colonie verso la fine della repubblica. (2) Questo *primigenius sulcus* non ha in origine nulla da fare con le mura del borgo o della città, e fu ancora adoprato nella fondazione delle colonie alla fine della repubblica, le quali non furono protette dalle mura.

(1) Altri esempi di tale usanze di arare intorno vedi W. Mannhardt, *Wald-und Feldkulte,* I, 561 sgg. Questa cerimonia ha in generale in Germania degenerato in un gioco scherzoso, ma anche colà traluce qualche volta il significato, che era possibile di proteggere un territorio arandosi intorno contro molti pericoli minaccianti, Mannhardt, l. c., p. 553 sgg., specialmente p. 563, dove il divieto « *De sulcis circa villas* » nel sinodo di Lestines, anno 743, viene nominato (*Indicul. paganiar.* XXIII).

Interno a simili usi di arare nella Danimarca vedi Feilberg, *Ordbog over jyske Almuesmäl* (Dizionario degle idiome populari di Jutlandia) II, 850. Dalla Svezia non conosco nessuna usanza di arare in giro, ma pure esisteva nei tempi remoti l'usanza di camminare in cerchio per scongiurare il pericolo d'incendi.

(2) C. I. L. X. 3825 *iussu Imp. Caesaris qua aratrum ductum est.* Lex Coloniae Genitivae Juliae c. 73 *ne quis intra fines oppidi coloniaeve, qua aratrum circumductum erit, hominem mortuum inferto.*

A giudicare dal significato che fu ascritto alla cerimonia dell'aratura circolare nella fede popolare slava, il solco intorno alle comunità italiche doveva esser stato intero e senza interruzione, ciò che viene anche testimoniato da Dionys. Halicarn. l. c. (αὔλακα διηνεκῆ); altri autori al contrario dicono che l'aratro fu levato, dove si dovevano fare delle porte nelle mura. Qui il solco è quindi messo in relazione colla fortificazione introdotta più tardi. Secondo alcune fonti antiche il *primigenius sulcus* indica propriamente la linea, dove dovevano sorgere le mura della città, secondo altri significava il limite estremo del pomerio o la striscia di terra che circondava la fortificazione delle mura, secondo terzi il solco era identico col pomerio.

La situazione del solco originario emerge chiaramente nel suddetto passo di Tacito sul pomerio del Palatino, secondo il quale il *primigenius sulcus* passava *per ima montis* ed era determinato con cippi in distanza regolare, mentre che la fortificazione dell'arce, che prima fu considerata essere dell'epoca dei re, ma che, come è stato dimostrato negli scavi 1907 con evidenza, appartiene al IV secolo a. C., seguiva il limite esterno della terrazza del Palatino (1).

L'incertezza del concetto che si aveva nel tempo storico riguardo il *primigenius sulcus* e la sua relazione alla fortificazione delle mura costruite relativamente tardi risulta chiaramente dalla letteratura classica. Plutarch. Romul. 11 identifica *primigenius sulcus* con *pomerium* (τῇ μὲν οὖν γραμμῇ τὸ τεῖχος ἀφορίζουσι καὶ καλεῖται κατὰ συγκοπὴν πωμήριον, οἷον ὄπισθεν τείχους ἢ μετὰ τεῖχος), mentre che presso Tac. Ann. XII 24 non si può decidere con piena sicurezza, se il *pomerium* indica una linea limitrofa o una superficie. Secondo Livio I 44, 3 il *pomerium* era una striscia di terreno, limitata da una parte dal solco originario e d'altra parte dalle mura. Con ciò corrisponde la tradizione augurale presso Gellio Noct. Att. XIII 14: *pomerium est locus intra agrum effatum per*

(1) Gli scavi eseguiti sul Palatino nell'aprile-decembre 1907 sotto la direzione del prof. Dante Valieri e dell'ingegnere G. Cozza hanno accertato, che si trova una tomba sotto il muro, che prima fu considerato essere dell'epoca dei re, la quale per gli oggetti ivi trovati deve essere un po' posteriore al 400 a. C., per la quale ragione il muro non può essere anteriore al IV secolo a. C. Secondo le ragioni storiche è probabile, che il muro in questione fu eseguito dopo l'attacco dei Galli anno nell'390 a. C, quando Roma era senza fortificazioni, eccetto il Campidoglio, dove il borgo *(arx)* e le mura intorno al tempio di Giove formarono l'unica protezione contro i nemici, e come l'espressione del forte sentimento patriottico, che risultava necessariamente della riconciliazione tra patrizi e plebei, fu costrulto questo muro. Una fortificazione di questa robustezza non sarebbe più stata necessaria dopo l'anno 300 a. C., quando la guerra contro i Sanniti e i Latini aveva procurato l'egemonia ai Romani nell'Italia centrale. Quindi le mura di pietra intorno al Palatino devono essere state inalzate nel IV secolo a. C. Ciò non esclude, che il Palatino avesse avuto una fortificazione anteriore di terrapieno e di palizzati, ma queste fortificazioni sono probabilmente state distrutte nel tempo, in cui Roma fu attaccata dagli Etruschi sotto Porsenna, dopo l'istituzione della repubblica. (Comunicazione del Prof. Chr. Hülsen, vedi *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, XXXV, (1907) p. 202 sgg. — *Notizie degli Scavi*, 1907, 190 sgg).

totius urbis circuitum pone muros regionibus certeis determinatus, qui facit finem urbani auspicii. Antiquissimum autem pomerium, quod a Romulo institutum est, Palatini montis radicibus terminabatur.

Su questa incertezza di concetto hanno certamente influito i canoni dell'arte della fortificazione dei tempi posteriori, i quali esigevano, che tanto il lato esterno delle mura che quello interno dovevano essere liberi di costruzioni, le quali potessero indebolire la difesa, diminuendo il valore difensivo delle mura (1). Risulta chiaramente sotto questo punto di vista, che la striscia di terra fuori delle mura non poteva servire per terreni da fabbricare, ma il caso era eguale per la parte interna delle mura, e perciò troviamo p. e. presso Livio al passo citato il criterio fortificatorio talmente predominante, che *pomerium* comprende anche una striscia di terra nell'interno delle mura *(est autem magis circa moerium)*.

Questi concetti troviamo accolti anche nella Grecia, come risulta già dall'esempio di Nisyros citato presso Ross, Inscr. ineditae II p. 53: ἀπὸ τοῦ τείχεος δαμόσιον τὸ χωρίον πέντε πόδας, dove però la larghezza della striscia di terra riservata fuori delle mura è assai piccola — egualmente come a Paros, (Dittenb. Sylloge² 457 [Ἀπὸ τοῦ τείχεος κοινὸν τῆς π]όλιος [τὸ] χωρίον [πό]δες τρῆς). La striscia di terra in questione era più larga in Ephesos, vedi il passo citato da Thulin p. 16 n. 2 presso BENNDORF, Topographische Urkunden aus Ephesos, Festschrift f. Kiepert p. 250 sg, — — — ἐξαιρούμεθα — — — καὶ παραστάσεις τῶι τείχει, ἐκ τῆς μὲν ἔσω μοίρης πόδας τεσσε[ρ]άκοντα, ἐκ τῆς δὲ ἔξω πόδας πεντήκοντα. Il Πελαργικὸν di Atene era anche una simile striscia libera di costruzioni fuori delle mura dell'acropoli, come vedremo dopo.

La protezione magica, che venne assicurata alla città italica antica col tracciare il solco originario, fu rinforzata mediante una sacra cerimonia rinnovellata ogni anno nel mese di Febbraio, i *Lupercalia*. Anche in questo caso emerge chiaramente l'idea della potente protezione, che venne concessa per mezzo del camminare o del correre in giro. I così detti Luperci correvano nudi nella ricorrenza della festa lupercalia, cinti con una cintura di pelle di becco sulla stessa via, in cui fu tracciato il solco originario. I luperci

(1) Vedi ERNST CURTIUS, *Eleusinion und Pelargikon, Sitzungsber, der k. preuss. Akademie der Wissensch,* XXIII, 1884, p. 505 sgg. (= E. CURTIUS, *Gesammelte Abhandlungen* I, 442 sgg.); « Durchgehend ist, wie ein geschichtliches Gesetz, der Gegensattz der einthorigen Hochstadt und der mehrthorigen Einfassung des Burgfusses, sowie die Bestimmung, dass der Aussenhof um die Burg herum freies Vorland sei, *purum ab humano cultu solum* (Livius I 44). Das ist das Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον, und die Gültigkeit dieses Gesetzes für hellenische Stadtgründung wird in kleinstädtischem Masstab auf Nisyros bezeugt durch die auf die Aussenseite der Burgmauer geschriebenen Worte: ἀπὸ τοῦ τείχεος δαμόσιον τὸ χωρίον π ντ: πόδας (ROSS, *Inscr. ineditae,* II, p. 53). Die Festigkeit der Citadelle soll durch keinerlei an die Mauern angelehnten Bauten, welche einem Feinde den Angriff erleichtern könnten, beeinträchtigt werden. — — — Die Abgrenzung eines anbaufreien Landstreifens um die Burgmauer herum ist durch praktische Zwecke so sehr gefordert, dass dieser Gebrauch sich bis in die spätesten Zeiten erhalten hat. »

tenevano nelle mani durante questa corsa in giro striscie di pelle di becco sacrificato battendo con esse le donne, che incontravano, le quali per mezzo di questa procedura erano considerate incinte. Tuttavia questo significato deve evidentemente essere secondario, e come lo ha esposto LODOV. DEUBNER nel *Archiv für Religionswissenschaft* XIII (1910) p. 495 le correggie devono piuttosto in origine avere servito per frustare simbolicamente i lupi, i demoni ed altri esseri cattivi. Come lo ha osservato Deubner, esistono anche in questo caso dei paralleli tra i popoli slavi, presso i quali le bestie, quando vengono portate al pascolo nella primavera, sono protette contro ogni pericolo solo, che la gente della casa faccia un triplice giro intorno al bestiame riunito nel cortile. Nella Russia Bianca si aggiunge a questo giro in cerchio la seguente usanza. Il capo pastore prega guardando le mandrie: « Proteggi, Signore, le nostre mandrie ed ogni singolo animale contro ogni insidioso animale strisciante e contro ogni cattivo animale di rapina », e poi schiocca con la frusta nell'aria eseguendo anche altre cerimonie apotropaiche. Lo scopo dei Lupercalia sembra, come fu detto, di avere avuto in origine un simile significato apotropaico, cioè di proteggere la società primitiva contro ogni specie di pericoli. Ciò viene anche, come sembra, confermato dal nome *luperci*. È vero che JORDAN e WISSOWA (*Religion und Kultus der Römer* p. 172) pensano, che il nome *lupercus* non vuol dire altro che « lupo », sebbene il significato non sia del tutto chiaro con questa denominazione; ma d'altra parte SCHWENCK, GERHARD, MARQUARDT, PRELLER e di recenti DEUBNER hanno sostenuto l'opinione, che il nome suddetto significa « scongiuratore di lupi ». Questa etimologia ha una preferenza considerevole nel senso oggettivo della cosa, perchè non si può capire, che cosa abbiano da fare i lupi nella festa dei pastori, che fu di certo celebrata nelle lupercalia originarie, mentre in contrario gli scongiuratori di lupi erano bene al loro posto, perchè si trattava di proteggere il bestiame contro i lupi e contro altri animali nocivi e contro i demoni, che amano di comparire in forma di lupo.

Come espone Catone presso Serv. Aen. V 755, lo sviluppo del concetto ha preso un tale carattere in altre città italiche, che il solco originario viene a determinare la direzione delle mura di città. La tradizione del significato del solco primitivo si è però mantenuta anche qui, sebbene rivestita di altre forme sotto l'influenza di una coltura religiosa e politica superiore. Ciò risulta chiaramente dalle tavole eugubine, le note tavole di bronzo, che furono trovate nell'a. 1444 vicino all'antico teatro di Iguvium, ora Gubbio, nel cui palazzo comunale si trovano ora. Queste tavole contengono le determinazioni dettagliate del rituale per gli atti religiosi, e tre di esse (I. VI. VII) si oocupano della sacra purificazione del borgo. La processione s'avanza lungo le mura della città fermandosi da ambo i lati delle tre porte, mentre si eseguiscono i sacrifici prescritti, e si mormorano le preghiere rituali. Qui non esiste più il concetto magico, che viene espresso nell'aratura del solco primitivo o nel correre in giro dei giovani nudi; qui si mette sotto la protezione del potere degli dei protettori della città, che si assicura per mezzo di sacrifici e di preghiere. Ma il

camminare in giro è rimasto, e lo scopo di esso è lo stesso di prima, cioè di proteggere la città, gli uomini, il bestiame, i campi e le frutta della terra.

Nella vita del contadino primitivo italico si sono conservate le tracce della potenza magica di un giro in cerchio intorno ai poderi. Di ciò fa testimonianza Catone, De agri cultura c. 141: *Agrum lustrare sic oportet. Impera suovetaurilia circumagi: Cum divis volentibus, quodque bene eveniat, mando tibi, Mani, uti illace suovitaurilia fundum, agrum terramque meam, quota ex parte sive circumagi sive circumferenda censeas, uti cures lustrare. Ianum Iovemque vino praefamino, (sic dicito): Mars pater, te precor quaesoque, uti sies volens propitius mihi, domo familiaeque nostrae, quoius rei ergo agrum, terram fundumque meum suovitaurilia circumagi iussi. Ut tu morbos visos invisosque, viduertatem vastitudinemque, calamitates intemperiasque prohibessis, defendas averruncesque. Utique tu fruges, frumenta, vineta virgultaque grandire beneque evenire siris. Pastores pecuaque salva servassis duisque bonam salutem valetudinemque mihi, domo familiaeque nostrae* etc. Qui il giro viene eseguito dagli animali da sacrificio *(suovetaurilia)*, probabilmente seguiti dalla gente del podere. Come a Iguvium, anche qui i demoni sono stati sostituiti dagli dei, ed il sacrificio è entrato al posto della magia: la cosa non è più trattata da soli, ma si mette sotto la protezione di Giano, di Giove e sopratutto di Marte, che vengono supplicati con preghiere e sacrifici.

*
* *

L'arte della fortificazione si è sviluppata molto più presto in Grecia che non in Italia. Mancano veramente delle mura intorno ai palazzi dei principi di Knossos e di Phæstos a Creta, il cui periodo fiorente di cultura e di politica appartiene alla prima metà del secondo millennio a. C. Questa mancanza di una difesa fortificata può però spiegarsi sufficientemente per mezzo della superiorità marittima della Creta di allora, la quale non permetteva nessuno approdo del nemico — superiorità la quale nelle leggende greche primitive viene indicata coll'espressione « la talattocrazia di Minos », nello stesso modo che Londra nei giorni nostri non abbisogna di fortificazioni, grazie alla posizione insulare dell'Inghilterra e alla sua potenza marittima superiore.

Il caso era però al contrario assai diverso sul continente greco e nelle isole del mare Egeo. A Dimini in Tessaglia, non lontano da Volo, si è trovato un dieci anni fa un'acropoli dell'età della pietra del terzo millennio a. C., circondata da sei mura di lavagna ognuno traforato di parecchie porte (Τσούντας, Αἱ προϊστορικαὶ ἀκροπόλεις Διμηνίου καὶ Σέσκλου, Atene 1908). L'archeologo greco TSUNTAS ha trovato delle rocche fortificate da mura di pietra nelle isole Paro, Siro e Sifno nel mare Egeo, appartenenti alla così detta civiltà cicladica o dell'età del bronzo primitiva della Grecia (Ἐφ. ἀρχ. 1898 p. 170 e seg. 1899 p. 115 e seg.). A Troia sono costruite delle mure di pietra già intorno alla

città più bassa, e le mura ciclopiche enormi intorno alle acropoli di Tirinto e di Micene della così detta epoca micenea sono universalmente note.

Le mura intorno all'acropoli di Atene, sono costituite da enormi blocchi di pietra, e i costruttori di esse furono considerati appartenere ai Pelasgi preistorici. Queste mura s' inalzano ancora oggi sopra la piattaforma dell' acropoli un po' al sud dei propilei, ma altri resti delle stesse mura sono stati trovati sotto il livello attuale dell'acropoli negli scavi sistematici, che sono stati fatti circa la metà del decennio 1880-90 fino alla rupe dell'acropoli. Sebbene l'estensione del muro pelasgico non sia stata effettivamente costatata in tutte le sue parti, essa può tuttavia essenzialmente essere determinata (vedi KAVVADIAS-KAWERAU, Die Ausgrabungen der Akropolis πίν. Γ. A. KÖSTER, Das Pelargikon, Taf. IV. R. HEBERDEY, Das Westtor der Pelasgerburg von Athen, Oesterreich. Jahreshefte XIII, 2). Si vede chiaramente, che le mura pelasgiche seguivano le ondulazioni naturali della rupe dell'acropoli, contrariamente alle mura, che sono state eseguite dopo le guerre persiane, la cui direzione, specialmente per ciò che concerne la parte del sud, andava più in linea retta grazie alla maggiore abilità nel superare le difficoltà del terreno. È più difficile di decidere, se questa fortificazione avesse due porte, come suppone KÖSTER, o tre (HEBERDEY al passo citato), quantunque l'ultima opinione sembri più attendibile.

Fino a questo punto la fortificazione primitiva dell'acropoli di Atene è abbastanza chiara, ma regna in contrario grande divergenza d' idee tra gli scienziati moderni sopra un concetto topografico più o meno legato alla questione della fortificazione dell'Acropoli, il così detto Πελαργικόν o Πελασγικὸν, che si suppone sia stato un muro di fortificazione situato alle falde dell'Acropoli. Per risolvere questo problema topografico ho posto a confronto nel fine di questo scritto le testimonianze dell'antichità sul Πελασγικόν e Πελαργικόν (essenzialmente secondo JAHN-MICHAELIS, Arx Athenarum, 3. ed., 1901, pag. 79 e seg.).

Le opinioni moderne intorno a questa questione, le quali sono riferite da W. JUDEICH, Topographie von Athen p. 107 segg., possono essere divise in due gruppi. Secondo la prima sostenuta da K. O. MÜLLER, LEAKE, ROSS, WACHSMUTH, ROBERT, v. WILAMOWITZ, LOLLING e JUDEICH il Pelargicon consisteva in un bastione fortificato sul declivio ovest dell'Acropoli, dove l'ascensione dell'arce di Atene era più facile. Secondo l'altra opinione rappresentata da E. CURTIUS e TH. DAVIDSON il Pelargicon era situato al piede della rupe dell'Acropoli, e girava tutt' intorno ad essa.

La questione è però divenuta ancora più complicata per la testimonianza di Polemone presso lo Schol. Oed. Col. 498 οὗ (Ἡσύχου ἥρως) τὸ ἱερόν ἐστι παρὰ τὸ Κυλώνειον ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν, confrontata con Clitodemo presso Bekker, Anecdota, graeca I p. 419, 27 ἄπεδον · καὶ ἠπέδιζον τὴν ἀκρόπολιν, περιέβαλλον δὲ ἐννεάπυλον τὸ πελαργικόν. Da ciò hanno concluso, che il Pelargicon abbia avuto nove porte. Curtius suppone, che queste porte hanno tagliato il giro delle fortificazioni che circondavano in

basso l'Acropoli, mentre coloro che pensano, che il Pelargicon fosse stato una testata di ponte (« Brückenkopf ») suppongono per lo più, che queste porte stessero l' una dietro all'altra. È stato obiettato contro l'opinione di Curtius, che il valore difensivo di una simile fortificazione intorno alla rocca sarebbe stata molto indebolita per la collocazione di tante porte. Però questa è una considerazione, che pare non abbia avuto nessun peso presso il popolo antico. Il muro « temistocleo » aveva una quantità di porte, le mura della città di Tebe avevano almeno sei porte (SOTERIADES, Φιλολ. σύλλ. Ἡρωναστός, ἐπετηρίς δ', 1900, p. 169). L'acropoli neolitica presso Dimini aveva anche delle porte in diversi punti delle mura concentriche. (1) Però è stata precisamente questa opinione moderna, che ha contribuito non poco a far supporre ad un gran numero di studiosi, che il Pelargicon costituiva un bastione davanti all'accesso ovest della fortificazione dell'Acropoli. Anche il passo di Polemone citato poc'anzi non sembra dovesse avere una importanza decisiva per quella opinione, che il Pelargicon dovesse essere situato sul declivio ovest dell'Acropoli, perchè sia pure che il Kyloneion fosse situato tra l'Areopago e l'Acropoli, l'espressione ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν può però servire come determinazione di luogo (= ἐκτὸς τοῦ Πελαργικοῦ), anche se il Pelargicon si estendesse tutt' intorno alla rupe dell'Acropoli. Mi pare del resto risultare da quanto dico, che Πελαργικόν dovesse qui indicare le mura pelasgiche antiche dell'Acropoli. Si può d'altra parte anche fare delle obbiezioni giustificate contro la dimostrazione di E. Curtius. Egli nel principio del suo trattato sul « Eleusinion und Pelargikon » si riferisce alla testimonianza di Ecateo presso Erodoto VI 137 τεῖχος περὶ τὴν ἀκρόπολιν ἐληλαμένον e di Clitodemo presso Suidas s. v. ἄπεδα · καί περιέβαλλον ἐννεάπυλον τὸ πελαργικόν, ma con esse non si vuole evidentemente indicare una fortificazione girante intorno al piede dell'Acropoli, ma propriamente il muro pelasgico dell'Acropoli stessa. Non è di certo da spregiare l' importanza di una espressione di uno storico locale attico dal IV secolo a. C., quando egli dice, che i Pelasgi cingevano la rocca col Pelargicon a nove porte. Bisogna però rammentare, che la fortificazione pelasgica dell'Acropoli era distrutta e coperta dalle masse di terra, che vi furono apportate per spianare l'arce, di modo che Clitodemo non potè per propria autopsia osservare molto più di ciò, che possiamo vedere oggi della fortificazione dell'Acropoli. La testimonianza di Clitodemo era quindi fondata sulla tradizione popolare intorno alle mura enormi, in parte ancora visibili, con le quali i Pelasgi avevano cercato di rinforzare la difesa dell'Acropoli. Si può perfino domandarsi

(1) Vedi E. CURTIUS, *Eleusinion und Pelargikon, Sitzungsber. der k. preussisch.* Ak. d. Wissensch, XXIII (1884) s. 504 (6): « An und für sich erschienen den Alten die Stradttore nie als Beeinträchtigung der Widerstandsfähigkeit. Die Mauertore werden mit den entsprechenden Vorsprüngen und Türmen vielmehr als die Stärke des befestigten Platzes angesehen, πυλόω ist gleich *munire*, ἀπύλωτος bezeichnet einen schlecht im Stand erhaltenen Platz (Xenophon, Agesilaos IV 20) und der Stolz einer Stadt ist' ein Zaun eherner Tore' (Euenos bei BERGK *Poetae Lyrici* ed. 2. p. 478), ἑπτάπυλος ist gleich ἑπτάπυργος. »

in simili circostanze, se il numero *nove* nella espressione « il Pelargicon a nove porte » avesse un vero significato testuale. Cioè, si potrebbe essere disposti a credere, che « nove » in questo caso avesse lo stesso significato superlativo che « sette » nelle lingue semitiche ed il « nove » nel tedesco. (1)

Non è perciò inverisimile, che la fantasia vivace del popolo attico avesse adoperato una espressione superlativa, come ἐννεάπυλον, per le mura enormi, con le quali il popolo leggendario dei tempi preistorici aveva cinto l'arce di Atene.

Bisogna osservare, che le ricerche eseguite da A. Köster sul declivio ovest dell'Acropoli hanno dimostrato, che le mura, le quali potevano considerarsi come i resti del così detto Ἐννεάπυλον πελαργικόν — la cui esistenza del resto in base all'analisi delle testimonianze antiche sembra essere assai problematica, — sono di data assai più recente che il muro cosidetto pelasgico dell'Acropoli. Il muro che si estende dalla così detta porta di Beulé nella direzione dell'est verso i propilei di Mnesicles, che poteva considerarsi appartenente ad un simile forte esterno, si compone di pietre poligonali, e appartiene probabilmente al VI secolo a. C. In questo muro compariscono anche pietre di poros le quali non sono state adoperate in Atene prima del 6. secolo a. C. (vedi A. Köster, Das Pelargikon p. 9, n. 5).

Bisogna anche rammentare, che sebbene le mura pelasgiche dell'Acropoli d'Atene siano state riscoperte nella loro estensione essenziale durante gli scavi sistematici della seconda metà del decennio 1880-1890, non è stata fatta nessuna ricerca regolare delle fonti concernenti le relazioni archeologiche costatate per mezzo di questi scavi sebbene J. W. White nel suo articolo περὶ τοῦ πελαργικοῦ ἐπὶ Περικλέους (Ἐφ. ἀρχ. 1894 p. 25 segg.) e Köster nel suo scritto suddetto abbiano fatto degli sforzi in questo senso. Sarebbe per ciò conveniente di riprendere di nuovo in esame la questione sul Pelasgicon e Pelargicon.

*
* *

Leggendo i documenti antichi sul Pelasgicon o Pelargicon si vede spesso, che queste due espressioni vengono adoperate per designare la stessa cosa. Quando si tratta di descrivere, come Hippias, figlio di Pisistrato, fu assediato con i suoi partigiani sul borgo di Atene dal re Spartano Cleomene e dagli Ateniesi amanti della libertà, Erodoto, V 64, adopera secondo i migliori manoscritti l'espressione ἐν τῷ Πελασγικῷ τείχει, Aristotele in

(1) Vedi l'articolo di Noeldeke su *Beerseba nel Archiv f. Religionswissensch.* VII, 340 segg. e la Comunicazione di Wellhausen nello stesso periodico, VIII, 155 seg., dove l'ultimo rammenta la sorgente Negenborn presso Göttingen, la quale malgrado il suo nome è composta di una sola sorgente forte (vedi il dialetto della bassa Germania « negenklok » = saccente), nello stesso modo che Beerseba, « sette pozzi » era un pozzo solo. In relazione con ciò Albr. Dieterich ha nello stesso periodico, VIII, 156, emesso la supposizione, che il noto Ἐννεάκρουνος dovesse formare una espressione superlativa per indicare una corrente di acqua particolarmente abbondante.

contrario τὸ καλούμενον Πελαργικὸν τεῖχος e il Marmor Parium ἐκ[τοῦ Πε]λασ[γικ]ου τείχους. Erodoto VI 137 e Pausania, che lo ripete, I 28, 3 raccontano, che i Pelasgi hanno costruito il muro dell'Acropoli, ed in corrispondenza con ciò i migliori manoscritti d'Erodoto hanno τὸ Πελασγικὸν τεῖχος, mentre che i manoscritti di Dionys. Halicarn. Ant. Rom. I 28 oscillano tra Πελαργικόν e Πελασγικόν. Photius, Etymol. Magnum Bekkeri Anecdota e Hesychius hanno la forma Πελαργικόν (Hesychius ha però anche una glossa Πελαστικόν (sic!) · τειχίον οὕτω ἐν Ἀθήναις καλούμενον Τυρρηνῶν κτισάντων) (1). Non si deve però per causa di questa confusione trarre la conseguenza, che il Pelasgicon ed il Pelargicon siano in origine la stessa cosa.

Esaminando le testimonianze epigrafiche e le più antiche storiche, cioè la decisione del popolo attico concernente i sacrifici di cereali alle dee di Eleusis, probabilmente del tempo poco appresso alla pace di Nicia (C. I. A. IV 1, 2 p. 59, n. 27[6] = Dittenberger Sylloge[2] 20), il Marmor Parium, Erodoto V 64 (2) e Tucidide II 17, vediamo che si tratta qui e di un muro, il muro dell'Acropoli di Atene, e di un terreno sotto a questa, e che il muro viene indicato con Πελασγικόν, il terreno con Πελαργικόν. Nella risoluzione suddetta del popolo attico si determina, che l'ἄρχων βασιλεύς deve designare i limiti dei santuari esistenti nel Pelargicon, e viene nell'avvenire vietato di erigere altari nel Pelargicon senza il consenso del consiglio e del popolo, come anche di cavare pietre dal Pelargicon o di trasportarne terra o pietre.

Vediamo quindi, che il Pelargicon era un territorio abbastanza grande per contenere santuari ed altari. Per ciò, che concerne la cava di pietra menzionata nella iscrizione, è possibile, che essa riguardi un muro, il quale limitava il terreno, ma tale supposizione non è però necessaria: le pietre potevano egualmente essere cavate dalla rupe stessa dell'Acropoli o dalle mura di cinta dei templi (muri di peribolos), i quali, secondo l'iscrizione, erano caduti in rovina, perchè si dovettero tracciare nuove delimitazioni; le pietre potevano eventualmente essere cavate dai santuari e dagli altari, i quali erano già in decadenza durante il primo periodo della guerra peloponnesiaca, quando i contadini occupavano il Pelargicon. Tucidide II 15 dà informazioni più precise intorno a questo caso. Dopo che gli

(1) Köster non ha ragione nell'affermare (*Das Pelargikon*, p. 5, n. 3), che Πελαργικόν sia la forma più antica, Πελασγικόν la più recente. Judeich, *Topographie von Athen*, p. 107 n. 2, si espresse con più prudenza, benchè non si possa nemmeno accettare la sua opinione.

(2) Hude ha avuto torto di inserire nella sua edizione di Oxford la lezione di due manoscritti più recenti Πελαργικῷ, Herod. V. 64 invece di Πελασγικῷ (τείχει) dei migliori e più antichi manoscritti. La ragione, perchè Hude ha deviato dalle testimonianze dei più antichi e migliori manoscritti, dovrebbe essere in riguardo alla forma Πελαργικόν, che comparisce tre volte nella detta iscrizione con la risoluzione del popolo ateniese, benchè il Πελαργικόν esaminato più esattamente sembra non avere nessuna relazione col τὸ Πελασγικὸν τεῖχος. La vera lezione è del resto data per mezzo di un confronto con *Herod.* VI 137, dove viene raccontato, che i Pelasgi hanno costruito il muro dell'Acropoli.

Ateniesi dietro la proposta di Pericle al principio della guerra peloponnesiaca ebbero deliberato di non difendere la campagna dell'Attica, ma di darla in preda ai Peloponnesiaci, gli abitanti della campagna si riversarono in Atene cercando protezione dietro le sue mura. Solo un piccolo numero di essi riuscì a trovare case da abitare o rifugii presso gli amici o i parenti. I più di loro dovettero accamparsi nei luoghi deserti della città o nei santuari; anche il cosidetto Pelargicon, situato al piede dell'Acropoli, devette servire per forza maggiore a terreno da fabbricare, sebbene fosse proibito sotto minaccia di maledizione di abitare questo territorio, e sebbene la fine di un verso dell'oracolo pythico lo impedisse colle seguenti parole τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον.

Secondo Tucidide il Pelargicon era situato ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν, al piede dell'Acropoli, cioè sotto alle estremità della rupe di essa. Riguardo all'estensione di questo terreno esistono in verità ben pochi dati esatti non solo presso Tucidide, ma anche presso altre testimonianze antiche; però l'espressione generale, che fu adoperata da uno scrittore così esatto qual'è Tucidide sembra più tosto parlare in favore del concetto, che il Pelargicon estendevasi tutt'intorno al piede della fortezza. Le ragioni, che sono citate per la collocazione del Pelargicon sul declivio ovest, mancano, come fu dimostrato sopra, di ogni appoggio reale nelle fonti, e non posso ammettere, che un terreno, il quale si estende fino alla piattaforma dell'Acropoli (come p. e. sul bozzetto progettato da Jane E. Harrison, Primitive Athens p. 33 fig. 15) non può con qualche ragione considerarsi situato ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν. (1)

D'altra parte sta nel Marmor Parium ἐκ τοῦ Πελασγικοῦ τείχους e presso Erodoto V 64 nei migliori e più antichi manoscritti τῷ Πελασγικῷ τείχει. È quindi assodato, che quanto è vero, che il Πελαργικόν nei detti documenti originarii indica una superficie, altrettanto è certo, che il Πελασγικὸν significa un muro. Questo non era naturalmente il nome ufficiale del muro dell'Acropoli. La denominazione Πελασγικόν dipende dalla tradizione popolare nell'Attica comunicata da Erodoto VI, 137 concernente un popolo preistorico, che credevasi avesse costruito queste mura enormi. A Tirinto e Micene simili mura sono chiamate « ciclopiche ».

Dobbiamo quindi, secondo la mia opinione, distinguere bene tra τὸ Πελασγικόν e τὸ Πελαργικόν. Sotto l'aspetto puramente linguistico queste due forme non possono essere derivate dalla stessa forma fondamentale, e supposto, che le due parole significhino la stessa cosa, si è dovuto accettare due origini parallele. D'altra parte la somiglianza di nome insieme alla distruzione del muro pelasgico (probabilmente anche in relazione all'oblio

(1) Una terza testimonianza del V secolo concernente il Πελαργικόν è *Aristoph. Aves* 832, τίς δαὶ καθέξει τῆς πόλεως τὸ Πελαργικόν; sembra anche qui che il Πελαργικόν indicasse un terreno e non un muro, benchè sia difficile decidere ciò con certezza completa fondandosi su un'unica espressione.

dell'importanza del Pelargicon nella conoscenza popolare) hanno fatto sì, che questi due concetti si sono confusi abbastanza presto. Abbiamo già dato degli esempi di ciò. Nell'unico manoscritto di Aristotele Ἀθηναίων πολιτεία 19 sta τὸ καλούμενον Πελαργικὸν τεῖχος, ove naturalmente dovrebbe essere stato Πελασγικὸν τεῖχος.

Resta a prendere in esame due obbiezioni, le quali possono farsi contro l'opinione qui espressa, obbiezioni, che sembrano appoggiarsi sulle spiegazioni tradizionali di Aristoph. Aves 832 e Lucian. Δὶς κατηγορούμενος 9 e poi Ἁλιεύς 47. Nel detto passo di Aristofane si domanda: τίς δαὶ καθέξει τῆς πόλεως τὸ πελαργικόν; Qui si tratta della città degli uccelli, certamente con allusione a quella degli ateniesi. Questo passo non avrebbe avuto nessuna importanza ulteriore per la questione presente, se i commentatori non avessero creduto, che πόλις qui vuol dire lo stesso che ἀκρόπολις. È certamente vero, che πόλις durante il V secolo ed una parte del IV significa ufficialmente la stessa cosa che ἀκρόπολις, e la parola in questione fu anche adoperata in questo senso nelle commedie, le quali rappresentavano la lingua parlata dell'Attica nella seconda metà del V secolo, ma non segua da ciò, che πόλις avesse dappertutto questo significato. Così nessuno avrà preteso, nel precedente v. 825 λιπαρὸν τὸ χρῆμα τῆς πόλεως di spiegare πόλις nel significato di ἀκρόπολις, perchè si tratta semplicemente della città degli uccelli. Perchè sarebbe stato necessario di dare un altro significato a πόλις sette righe più sotto? Bisogna però aggiungere, come VAN LEEUWEN ha accennato nella sua commentata edizione di Aristofane, — benchè anche egli mette a pari πόλις con ἀκρόπολις —, che πόλις in questo significato (con eccezione di Aristoph. Lysistr. 487 τὴν πόλιν ἡμῶν, dove l'articolo è necessario per causa del genitivo possessivo aggiunto) sta sempre senza articolo presso Aristofane. (1) Questa pare sia una ragione abbastanza forte contro il tentativo di mettere a pari πόλις con ἀκρόπολις nel Aristoph. Aves 832.

Per ciò che riguarda i due passi di Luciano, sta in uno di essi Δὶς κατηγορ. 9, che Pan τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει σπήλαιον τοῦτο ἀπολαβόμενος οἰκεῖ μικρὸν ὑπὲρ τοῦ Πελασγικοῦ. Siccome qui può essere questione del muro pelasgico dell'Acropoli, esiste molto probabilmente una confusione con Πελαργικοῦ, che è stata più volte costatata già nella letteratura più antica e pare anche risultare dallo scolio a questo passo di Luciano, τόπος Ἀθήνησιν, ἀπὸ Πελασγῶν ἐν αὐτῷ οἰκησάντων. γράφεται καί διὰ τοῦ ρ̄. Se è così, non si indica qui nessuna delimitazione determinata del Pelargicon. Se esso si estendesse in giro tutto intorno al disotto del borgo, allora la grotta di Pan, sita a metà della altezza della rupe dell'Acropoli, era situata di fatto μικρὸν ὑπὲρ τοῦ Πελαργικοῦ, cioè sopra la parte del Pelargicon, che si trovava al disotto della grotta di Pan. Lo stesso vale anche per un altro passo di Luciano, Ἁλιεύς 47, ove ad un uomo seduto sulle creste del muro

(1) Εἰς πόλιν *Lysistr.* 302, 912. *Thesmoph.* 812. ἐν πόλει *Equites* 267. *Lysistr.* 245, 317, 754, 758, 1183, ἐκ πόλεως, *Equites* 1093.

dell'arce, che di là lascia cadere un amo da pesca attaccato ad una cordicella, si domanda, se la persona in questione ha in mente di pescare pietre dal Pelasgicon (Pelargicon). Il terzo passo di Luciano, Ἁλιεύς 42 non contiene nessuna determinazione topografica, ma dice solamente, che certa gente venne correndo παρὰ τὸ Πελασγικόν (Πελαργικόν), altra κατὰ τὸ Ἀσκληπιεῖον, altra παρὰ τὸν Ἄρειον πάγον.

Non sappiamo, quanto era larga la striscia di terreno, che si estendeva lungo il piede della rupe dell'Acropoli, e non sappiamo nemmeno, se il limite esterno del Pelargicon era costituito da un muro o era solamente designato con certi cippi.

Se il Pelargicon era, come ho cercato di dimostrare, un terreno, che si estendesse tutt'intorno alla rupe dell'arce di Atene, allora esiste una rassomiglianza impressionante con il Pomerio del Palatino, rassomiglianza, che è stata osservata anche da Ernesto Curtius nel suo suddetto trattato « Eleusinion und Pelargikon » (Gesammelte Abhandlungen I 442). Sembrerebbe, che la rassomiglianza si estendesse più oltre, perchè si possono costatare le arature sacre al piede della rupe dell'Acropoli, le quali sembrano essere dello stesso genere, che conosciamo già dal bordo del Pomerio del Palatino.

Non conosciamo veramente molti particolari riguardo a queste arature: Plutarco, Praecepta coniug. 42, racconta, che furono celebrate tre feste dell'aratura nell'Attica: Ἀθηναῖοι τρεῖς ἀρότους ἱεροὺς ἄγουσι· πρῶτον ἐπὶ Σκίρῳ, τοῦ παλαιοτάτου τῶν σπόρων ὑπόμνημα· δεύτερον ἐν τῇ Ῥαρίᾳ· τρίτον ὑπὸ πόλιν, τὸν καλούμενον Βουζύγιον. Risulta da ciò, che furono eseguite annualmente tre cosìdette arature sacre nell'Attica, una a Skiron, un luogo situato tra Atene ed Eleusis, l'altra nella pianura Raria presso Eleusis, e la terza al piede della rupe dell'Acropoli di Atene. Non si conoscono sufficientemente le relazioni reciproche tra queste arature per la scarsità del materiale originario. C. ROBERT (Hermes XX 378), il quale suppone, come altri scienziati, che si tratta di una festa agraria, crede, che durante il periodo, in cui Atene ed Eleusis furono due stati politicamente divisi, una tale aratura fu eseguita annualmente e in Atene e in Eleusis, ma che dopo l'unione di Eleusis col resto dell'Attica fu istituita una terza aratura sul territorio neutrale presso Skiron « zur Ausgleichung der athenischen und der eleusinischen Ansprüche ». Questa spiegazione è stata in certo modo ammessa, nonostante che essa esaminata con più precisione sembri abbastanza artificiosa. Un tale agguagliamento degli interessi politici religiosi, come si suppone nell'ipotesi di Robert — se pure essi abbiano del resto mai esistito — deve essere affatto unico nella storia della religione greca. È però più importante esaminare, se la sacra aratura al piede dell'Acropoli di Atene, come suppone Plutarco e gli scienziati moderni, sia veramente stata una festa agraria, celebrata per ricordare l'istituzione della agricoltura. Se ciò fosse il caso, il piede della rupe dell'Acropoli sarebbe un luogo poco adatto. Perchè queste arature non furono piuttosto eseguite nalla pianura d'Atene, molto più adatta per l'agricoltura? Poi, per quanto sappia io, non fu conforme al concetto antico religioso, almeno non in Grecia, il celebrare feste per ricordare l'introduzione dei doni della

cultura tra gli uomini. Le leggende dell'Attica raccontavano, che Atena aveva piantato il primo ulivo in Attica; ma dove vien fatta menzione di una festa per celebrare l'introduzione della coltivazione dell'olivo in questo paese? Non fu nemmeno celebrata qualche festa per festeggiare la prima apparizione del grappolo d'uva nell'Attica. Tra le diverse feste istituite in onore di Dionysos, nessuna aveva questo significato. Una festa o l'altra durante il corso dei tempi è stata messa in relazione con qualche persona della leggenda o con qualche avvenimento storico; ma ciò passa di regola in seconda linea. Più rientriamo nella civiltà primitiva, più ci persuadiamo, che ciò che gli uomini primitivi chiamarono « festa » non ha nessuna rassomiglianza nè con il giuoco festivo moderno, nè con quello antico, ma era un lavoro pratico improntato di pena grave e di severità amara, benchè questa impronta dispariva naturalmente per causa di ripetizione, per la dimenticanza del significato originario e per la cultura progredita. Si trattava di scongiurare con tutta la forza i nemici di ogni specie, i quali minacciavano la società, la gente, il suo bestiame e le frutta della terra. Siccome queste arature non sembrano avere nessuna relazione coll'introduzione dell'agricoltura, si può supporre con abbastanza grande probabilità, che esse avevano lo stesso significato che il solco dell'aratro sotto l'arce del Palatino, come le arature circolari intorno ai villaggi slavi e come simili ceremonie in certi paesi germanici. Ritengo quindi, che questa aratura, in analogia con gli esempi addotti da altri paesi, fu eseguita in cerchio intorno al piede della rupe dell'Acropoli. Questo solco ha quindi designato il limite originario della prima società ateniese sopra l'Acropoli e al piede di essa (1). La rassomiglianza tra il Palatino e l'Acropoli d'Atene è quindi impressionante: sopra l'arce con la fortificazione, in basso, al suo piede, una zona, che non doveva essere abitata, il Pomerium o il Pelargicon, il cui limite esterno fu costituito da un solco dell'aratro. Il significato originario di questo solco dell'aratro è stato presto offuscato sotto la forte influenza della religione di Demeter di Eleusis. In questa Demeter figura come la protettrice dell'agricoltura, e certe cerimonie agrarie sembrano avere fatto parte del suo rituale.

La sacra aratura sotto l'arce di Atene era affidata ad un membro della nobile famiglia antica dei Buzygi, tra i componenti più notevoli della quale si possono citare Xanthippos, il vincitore di Mycale ed il suo figlio Pericles, il celebre uomo di stato ateniese. Il ἥρως ἐπώνυμος di questa famiglia è colui, che pel primo eseguì la sacra aratura, si dice chia-

(1) Si potrebbe domandare, perchè Thucidides nel suo passo, II, 15, non si occupa del Pelargicon. La risposta non può esser altra, che la città descritta da Tucidide costituisce una estensione della città più antica, che comprendeva l'arce col Pelargicon al suo piede. Anche Judeich ha concepito la cosa così nel suo *Topographie von Athen*, p. 48 sgg., ove egli fa distinzione fra « Burgstadt » e « erweiterte Burgstadt ». Thucidides al passo citato ha avuto in mente la città dell'arce ingrandita.

marsi Βουζύγης, conformemente ad una procedura tanto comoda che usuale, che fu adoperata per creare il nome del capo stirpe mistico. (1)

Il primo aratore e capo stirpe dei Buzygi ha però un altro nome più individuale, Epimenides, secondo una tradizione, che si può seguire fino ad Aristotele. (2) Egli porta quindi secondo questa tradizione lo stesso nome che il cretese taumaturgo Epimenides, con il quale egli è identificato da TOEPFFER, Attische Genealogie p. 140 segg. L'Epimenides di Creta è, se non del tutto, però essenzialmente un eroe della leggenda (vedi Toepffer al passo citato e KERN, art. Epimenides, nel « Realencyklopädie » di PAULY-WISSOWA). La leggenda racconta intorno a questo taumaturgo, che egli era specialmente attivo, quando si trattava di scongiurare la peste e di fare lustrazioni per una maledizione religiosa. Non mi sembra perciò un puro caso, che il primo Buzygo nell'Attica portasse lo stesso nome che il miracoloso cretese, se egli non fosse del tutto identico con esso. Perchè colui, che eseguiva la prima aratura intorno all'Acropoli d'Atene, agiva anche esso con mezzi magici verso la stessa metà. Egli cercò, come sappiamo per mezzo di numerose analogie slave, di proteggere mediante l'aratura in cerchio la più antica città d'Atene contro la peste e contro la carestia, contro il potere disastroso dei demoni, in breve, contro accidenti e pericoli di ogni specie.

Alla stirpe nobile dei Buzygi, appartenne anche l'amministrazione del culto di Ζεὺς Τέλειος. Questo dio viene concepito come il protettore del matrimonio, e l'aratura sacra dei Buzygi al piede dell'Acropoli fu già nei tempi antichi messa in relazione con ciò, considerandola una cerimonia agraria. Toepffer si associa al passo citato p. 147 a questa opinione, dicendo: « Die besonderen Beziehungen der Buzygen zum Cultus dieses Gottes erklären sich aus der Anschauung, dass die Einführung der bürgerlichen Ehe eine Folge des durch den Ackerbau begründeten Culturzustandes der Menschheit sei. Darum knüpft Plutarch unmittelbar an die Erwähnung der drei heiligen ἄροτοι der Buzygen die Bemerkung: τούτων δὲ πάντων ἱερώτατός ἐστιν ὁ γαμήλιος σπόρος καὶ ἄροτος ἐπὶ παίδων τεκνώσει (coniug. praec. 42) ».

Si sa bene, che la coltivazione dei cereali e la produzione della prole sono stati pareggiati nella credenza popolare sì antica che moderna, ed altresì nella speculazione filosofica antica, ed è anche evidente, che Plutarco abbia concepito le sacre arature come ceremonie agrarie; ma non risulta da ciò, che la sacra aratura abbia avuto un simile significato in origine. Possediamo del resto oggi mercè le ricerche etnologiche presupposi-

(1) Etymol. Magn. Βουζυγία · γένος τι Ἀθήνησιν ἱερωσύνην ἔχον. Βουζύγης γάρ τις τῶν ἡρώων, πρῶτος βοῦς ζεύξας τὴν γῆν ἤρσεν. ἀφ'οὗ γένος Βουζυγία. Vedi Bekkeri Anecd. I 221, Plin. N. H. VII 57. Schol. Aesch. II 78.

(2) ARISTOTELES presso *Serv. Verg. Georg.* I, 19 *vel Epimenides* (significatur) *qui postea Buzyges dictus est secundum Aristotelem.* HESYCH. Βουζύγης · ἥρως Ἀττικός, ὁ πρῶτος βοῦς ὑπὸ ἄροτρον ζεύξας · ἐκαλεῖτο δὲ Ἐπιμενίδης. *Schol. Townl. Il.* XVIII 483 καὶ ἄροτρον δὲ πρῶτος Ἐπιμενίδης ὁ καὶ Βουζύγης ἔζευξε.

zioni molto migliori per spiegare esattamente le usanze festive antiche, che non gli stessi uomini antichi.

Ma anche se l'amministrazione del culto di Ζεὺς Τέλειος stesse in qualche relazione di causa con l'aratura in questione dei Buzygi, ciò può spiegarsi, perchè la sacra aratura intorno alla società primitiva venne a significare la costruzione politica di questa società, con la quale venne indissolubilmente congiunto un ordine legale, sebbene primitivo, e il riconoscimento di certe regole morali necessarie per l'esistenza della detta società. È del resto evidente, che l'aratura circolare nel suo principio appartiene ad una epoca molto più antica che il culto di Ζεὺς Τέλειος, perchè gli dei personali non esistevano ancora in quei tempi.

Non posso tralasciare, in questa occasione, di esporre una opinione concernente la via, che percorreva la processione delle feste panatenee, via che non è stata ancora determinata con certezza. Il principale passo antico concernente la processione panatenea è Filostrato Vita sophist. II 1, 5 — — — τὴν ναῦν — — — ἐκ Κεραμεικοῦ δὲ ἄρασαν χιλίᾳ κώπῃ ἀφεῖναι ἐπὶ τὸ Ἐλευσίνιον καὶ περιβαλοῦσαν αὐτὸ παραμεῖψαι τὸ Πελασγικὸν (Πελαργικὸν) (1) κομιζομένην τε παρὰ τὸ Πύθιον οἳ νῦν ὥρμισται. La processione festiva con la nave panatenea avanzava prima verso l'Eleusinion, la cui situazione non può essere determinata con certezza, passava poi davanti a questo santuario lungo il Pelargicon fino al Pythion e poi inoltre fino al luogo, ove fu ancorata la nave. Di queste località è determinata quella del Pythion: questo era situato al lato sud est dell'Acropoli nelle vicinanze dell'Olympieion. (2) L'Eleusinion stava probabilmente sul declivio nord ovest dell'Acropoli. L'espressione più importante per identificare il cammino della processione panatenaica nel passo di Philostratos è però παραμεῖψαι τὸ Πελασγικόν (Πελαργικόν). Sappiamo perciò, che la nave panatenaica fu portata in processione lungo il Pelargicon. Siccome si sa, poi che passava dinanzi al Pythion, sito nella parte sud est dell'Acropoli, per essere poi deposta presso il declivio ovest dell'Acropoli, non posso credere altro, se non che la processione panatenaica, seguendo il Pelargicon (almeno quella parte di esso, che era ancora rimasta in quel tempo, anno 134 d. C.) e toccando il Pythion faceva tutto il giro intorno all'Acropoli. Se così è, la processione faceva in generale la stessa via, che il primo Buzygo, quando egli tracciava il primo solco di aratro intorno alla città primitiva d'Atene.

Le obbiezioni, che hanno impedito agli studiosi della topografia d'Atene di fare una simile conclusione dal passo di Filostrato, sembrano dipendere in gran parte dalle difficoltà,

(1) Suppongo che si tratta qui della confusione abituale tra Pelargicon e Pelasgicon. Tutti i dotti hanno anche supposto, che qui non c'è questione del muro pelasgico dell'arce.

(2) Non conosciamo nessun altro Pythion in Atene. E vero, che Dörpfeld ha creduto che la grotta d'Apollo sul declivio nord-ovest dell'Acropoli fosse un Pythion; ma qui Apollo non fu chiamato Πύθιος, ma Ὑπακραῖος, ὑπὸ Ἄκραις o ὑπὸ Μακραῖς, vedi WACHSMUTH, *Die Stadt Athen im Alterthum*, I 296 e HILLER VON GAERTRINGEN presso Pauly-Wissowa art. Delphoi, vol. IV 2559.

che sono legate al trasportare la nave panatenaica in processione intorno alla rupe dell'Acropoli. La strada era lunga, è vero, ma tali difficoltà non hanno scoraggiato la gente del sud nè prima, nè oggi. La processione Eleusinia in occasione delle feste Eleusinie grandi non era solamente un piacere; e colui, che è stato presente alle feste italiane della Madonna durante il caldo d'estate nelle piccole città presso Napoli e Pompei, sa, quali grandi esigenze si hanno in simili occasioni dalla resistenza degli uomini, delle donne e dei bambini. Perciò non posso sotto questo punto di vista vedere alcun ostacolo contro il concetto, che la processione festiva nell'occasione della più grande festa dello Stato d'Atene facesse la via lunga intorno al piede dell'Acropoli. (1)

Se questo concetto è giusto, abbiamo in Atene uno sviluppo parallelo a quello, che abbiamo già costatato nelle città italiche. Il mezzo, con cui si cercò prima di proteggere la città primitiva, cioè con le arature magiche, è stato cambiato in una processione intorno a questa città. I demoni non vengono più fermati con la forza magica, ma la gente si mette sotto la protezione degli dei olimpici. Ma la processione festiva intorno all'Acropoli della città è una reminiscenza della prima aratura, e si muove in generale sulla stessa via di essa.

Antiche testimonianze intorno al Pelasgicon e al Pelargicon. (2)

Herodot. V 64 Κλεομένης δὲ ἀπικόμενος ἐς τὸ ἄστυ ἅμα Ἀθηναίων τοῖσι βουλομένοισι εἶναι ἐλευθέροισι ἐπολιόρκεε τοὺς τυράννους ἀπεργμένους ἐν τῷ Πελασγικῷ τείχεϊ (V U Πελαργικῷ, altri manoscr. Πελασγικῶ(ι)).

Herodot. VI 137 Πελασγοὶ ἐπείτε ἐκ τῆς Ἀττικῆς ὑπὸ Ἀθηναίων ἐξεβλήθησαν, εἴτε ὦν δὴ δικαίως εἴτε ἀδίκως · τοῦτο γὰρ οὐκ ἔχω φράσαι, πλὴν τὰ λεγόμενα, ὅτι Ἑκαταῖος μὲν ὁ Ἡγησάνδρου ἔφησε ἐν τοῖσι λόγοισι λέγων ἀδίκως · ἐπείτε γὰρ ἰδεῖν τοὺς Ἀθηναίους τὴν χώρην, τήν σφι αὐτοὶ ὑπὸ τὸν Ὑμησσὸν ἐοῦσαν ἔδωσαν οἰκῆσαι μισθὸν τοῦ τείχεος τοῦ περὶ τὴν ἀκρόπολίν κοτε ἐληλαμένου, ταύτην ὡς

(1) Anche Gruppe, *Griech. Mythologie und Religionsgeschichte*, II 894, n. 3, suppone, che così le arature eleusinie come quelle di Atene hanno probabilmente avuto in origine uno scopo apotropaico. Risulta dalla leggenda di Toxeus, figlio di Oineus, Apollodor. Biblioth. I 8, 1, γήμας δὲ (Oineus) Ἀλθαίαν τὴν Θεστίου γεννᾷ Τοξέα, ὃν αὐτὸς ἔκτεινεν ὑπερπηδήσαντα τὴν τάφρον, che esistevano in Grecia dei concetti paralleli a quelli italici concernenti la fondazione delle città. Questa leggenda ha, come lo dimostra Usener, *Vorträge und Aufsätze*, p. 114, una rassomiglianza impressionante con la leggenda di Remo, che fu ucciso da Romolo, perchè egli aveva saltato le mura della città di questo, recentemente erette, le quali mura forse non erano altro che la terra sollevata dal solco dell'aratura primitiva. Sembra del resto, che la detta leggenda di Remo possa benissimo derivare dalle usanze dello stesso genere, che possono riconnettersi in alto a p. 110 sgg.

(2) Vedi Jahn-Michaelis, *Arx Athenarum a Pausania descripta*[3], p. 79, f, Milchhöfer, *Schriftquellen zur Topographie von Athen* (E. Curtius, *Stadtgeschichte von Athen*) LXXVI sgg.

ἰδεῖν τούς Ἀθηναίους ἐξεργασμένην εὖ, τὴν πρότερον εἶναι κακήν τε καὶ τοῦ μηδενὸς ἀξίην, λαβεῖν φθόνον τε καὶ ἵμερον τῆς γῆς, καὶ οὕτως ἐξελαύνειν αὐτούς οὐδεμίαν ἄλλην πρόφασιν προϊσχομένους τούς Ἀθηναίους. ὡς δὲ αὐτοὶ Ἀθηναῖοι λέγουσι, δικαίως ἐξελάσαι. — — — — — τούς δὲ οὕτω δὴ ἐκχωρήσαντας ἄλλα τε σχεῖν χωρία καὶ δὴ καὶ Λῆμνον.

Cratinos, frammento incerto 22 Πὰν Πελασγικὸν ἀργὸν ἐμβατεύων.

C. I. A. IV 1, 2, 27[b] (p. 59) = Dittenb. Syll. [2] 20 — — — — — Λάμπων εἶπε· τά μὲν ἄλλα καθάπερ αι χσυγγραφαι τες ἀπαρχῆς τῶ καρπῶ τοῖν θεοῖν — — — — τὸν δὲ βασ[ι]λέα ὁρίσαι τὰ ἱερὰ τὰ ἐν τ[ῶ]ι Πελαργικῶι, καὶ τὸ λοιπὸν μὲ ἐνίδρύεσθαι βομὸς ἐν τῶι Πελαργικῶι ἄνευ τῆς βολῆς καὶ τῶ δέμο. μεδὲ τὸς λίθος τέμνεν ἐκ τῶ [Π]ελαργικῶ μεδὲ γῆν ἐχσάγειν μεδὲ λίθος.

Aristophanes Aves 832 τίς δαὶ καθέξει τῆς πόλεως τὸ Πελαργικόν; Scholion R V ὅτι Ἀθήνησι τὸ Πελαργικὸν τεῖχος (ἐν τῇ ἀκροπόλει, addiz. V), οὗ μέμνηται Καλλίμαχος « Τυρσηνῶν τείχισμα Πελαργικόν ». Scholion R V 836 Δίδυμός φησι τὸ Πελαργικὸν τεῖχος ἐπὶ πετρῶν κεῖσθαι. Scholion R V 1139 διὰ τὸ < τὸ > Πελαργικὸν τεῖχος τούς ἀπὸ Τυρρηνίας ἥκοντας ἀναστῆσαι.

Thucydides II 17 τό τε Πελαργικὸν (Πελασγικὸν *b G*) καλούμενον τὸ ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν, ὃ καὶ ἐπάρατόν τε ἦν μὴ οἰκεῖν καί τι καὶ Πυθικοῦ μαντείου ἀκροτελεύτιον τοιόνδε διεκώλυε, λέγων ὡς « τὸ Πελαργικὸν ἀργὸν ἄμεινον », ὅμως ὑπὸ τῆς παραχρῆμα ἀνάγκης ἐξῳκήθη.

Anecdota Bekk. p, 419, 27 ἄπεδον · τὸ ἰσόπεδον καὶ τὸ ὁμαλόν · Θουκυδίδης · τὰ ἰσόπεδα · Κλείδημος (Fragmenta historic. graec. ed. Müller I p. 363) « καὶ ἠπέδιζον τὴν ἀκρόπολιν, περιέβαλλον δὲ ἐννεάπυλον τὸ Πελαργικόν » (Πελασγικὸν Suidas v. ἄπεδα e ἠπέδιζον).

Aristoteles Ἀθηναίων πολιτεία 19 κατακλήσας τὸν Ἱππίαν εἰς τὸ καλούμενον Πελαργικὸν τεῖχος ἐπολιόρκει μετὰ τῶν Ἀθηναίων — — — — — παρέδωκαν τὴν ἀκρόπολιν.

Marmor Parium (C. I, G. 2374) — — — — ἀφ' οὗ — — — — Ἀθηναῖοι [ἐξανέστ-]ησαν τούς Πεισιστρατίδας ἐκ [τοῦ Πε]λασ[γικ]οῦ τείχους ἔτη ΗΗΔΔΔΔΠΠΠΙ.

Polemon presso Schol. Soph. Oed. Colon. 489 Πολέμων ἐν τοῖς πρὸς Ἐρατοσθένην φησὶν οὕτω · » — — — οὗ (Hesychos') τὸ ἱερόν ἐστι παρὰ τὸ Κυλώνειον (C. O. Müller, Κυδώνιον manoscr.) ἐκτὸς τῶν ἐννέα πυλῶν.

Dionys. Halicarn. Ant. Rom, I 28 Μυρσίλος δὲ τὰ ἔμπαλιν ἀποφαινόμενος Ἑλλανίκῳ τούς Τυρρηνούς φησιν, ἐπειδὴ τὴν ἑαυτῶν ἐξέλιπον, ἐν τῇ πλάνῃ μετονομασθῆναι Πελαργούς. — — — — καὶ τοῖς Ἀθηναίοις τὸ τεῖχος τὸ περὶ τὴν ἀκρόπολιν, τὸ Πελαργικὸν (Πελασγικόν, Cod. Urbinas 105) καλούμενον, τούτους περιβαλεῖν.

Strabo IX p. 401 προσθέντες δὲ τῇ Βοιωτίᾳ τὴν Ὀρχομενίαν — — — — μετ' ἐκείνων ἐξέβαλον τούς μὲν Πελασγούς εἰς Ἀθήνας, ἀφ ὧν ἐκλήθη μέρος τι τῆς πόλεως Πελασγικόν.

Lukianos Δὶς κατηγορ. 9 τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει σπήλαιον τοῦτο ἀπολαβόμενος (Pan) οἰκεῖ μικρὸν ὑπὲρ τοῦ Πελασγικοῦ. Schol. al questo passo τόπος Ἀθήνησιν, ἀπὸ Πελασγῶν ἐν αὐτῷ οἰκησάντων. γράφεται καὶ διὰ τοῦ ρ̄.

Lukianos Ἁλιεύς 42 βαβαῖ ὡς πλήρης μὲν ἡ ἄνοδος ὠθιζομένων, ἐπεὶ τὰς δύο μνᾶς ἤκουσαν μόνον· παρὰ δὲ τὸ Πελασγικὸν ἄλλοι, καὶ κατὰ τὸ Ἀσκληπιεῖον ἕτεροι, καὶ παρὰ τὸν Ἄρειον πάγον ἔτι πλείους, ἔνιοι δὲ καὶ κατὰ τὸν τοῦ Τάλω τάφον, οἱ δὲ καὶ πρὸς τὸ Ἀνακεῖον προσθέμενοι κλίμακας ἀνέρπουσι — — — — — 47 δελεάσας; τὸ ἄγκιστρον ἰσχάδι καὶ τῷ χρυσίῳ καθεζόμενος ἐπὶ τὸ ἄκρον τοῦ τειχίου καθῆκεν ἐς τὴν πόλιν. — (Φιλ.) τί ταῦτα, ὦ Παρρησιάδη, ποιεῖς; ἦ που τοὺς λίθους ἁλιεύσειν διέγνωκας ἐκ τοῦ Πελασγικοῦ;

Pausan. I 28, 3 τῇ δὲ ἀκροπόλει πλὴν ὅσον Κίμων ᾠκοδόμησεν αὐτῆς ὁ Μιλτιάδου, περιβαλεῖν τὸ λοιπὸν λέγεται τοῦ τείχους Πελασγοὺς οἰκήσαντάς ποτε ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν.

Pollux Onomast. VIII 101 οὗτοι παρεφύλαττον, μή τις ἐντὸς τοῦ Πελασγικοῦ κείρει ἢ κατὰ πλέον ἐξορύττει, καὶ τῷ ἄρχοντι παρεδίδοσαν. τὸ δὲ τίμημα ἦν τρεῖς δραχμαὶ καὶ ἁπλοῦν τὸ βλάβος.

Philostr. Vit. Sophist. II 1, 5 ἐκ Κεραμεικοῦ δὲ ἄρασαν (la nave panatenea) χιλίᾳ κώπῃ ἀφεῖναι ἐπὶ τὸ Ἐλευσίνιον, καὶ περιβαλοῦσαν αὐτὸ παραμεῖψαι τὸ Πελασγικὸν κομιζομένην τε παρὰ τὸ Πύθιον ἐλθεῖν, οἷ νῦν ὥρμισται.

Libanius I p. 470 ἐξάγιστος ἡ πόλις ὡς ὁ Κιρραίων λιμήν, ἐπάρατος ὡς τὸ Πελασγικὸν ἐκεῖνο.

Photius Πελαργικόν· τὸ ὑπὸ τῶν Τυρρηνῶν (Etym. Magn., Anecdota Bekk.; τυράννων manoscr.). κατασκευασθὲν τῆς ἀκροπόλεως τεῖχος· τούτους γὰρ κληθῆναι Πελαργούς, οἷον Πελασγούς, ὡς πλάνητάς τινας· ἢ ὅτι ἰδόντες αὐτοὺς πρῶτον οἱ Ἀθηναῖοι σινδόνας λαμπρὰς περιβεβλημένους πελαργοῖς εἴκασαν (vedi Etymol. Magnum, Anecd. Bekk. p. 299, 16, Eustath. ad Dionys. per. 347, Hesychius).

SAM WIDE.

DI VNA VILLA ROMANA SVL LAGO ALBANO

TAV. IV.

Sulla sponda meridionale del lago Albano, quasi al disotto del convento di Palazzolo, si elevano ancora, nel bosco che ricopre la breve zona pianeggiante prossima allo specchio dell' acqua, importanti rovine di ampie costruzioni romane. Grande e suggestiva è la silente bellezza del luogo. L'edera che si aggroviglia ai pilastri ed agli archi, i rami e le radici dei castagni che vi s'intrecciano, le pietre muscose agglomerate d' intorno, danno mirabile aspetto pittoresco a questi ruderi (vedi fig. 1 ed 11), che sembrano quasi cose naturali, che il bosco abbia ormai voluto nuovamente fare sue.

Fig. 1. — Ruderi dell'avancorpo di sinistra.

Appartengono evidentemente tali vestigia ad un'antica villa sontuosa (1). E per alcuni importanti elementi di essa il rilievo geometrico dei resti di costruzione tuttora in posto ed il trovamento di frammenti architettonici quà e là dispersi permettono una restituzione, in parte sicura, in parte ipotetica; ma, più ancora, inducono ad immaginare di quale im-

(1) Di essa dette già un breve cenno l'HENZEN in un articolo su *Le ville antiche di Albano e di Castelgandolfo* in *Bullettino dell'Ist. di Corrisp. Arch.*, 1853. I resti sono anche schematicamente delineati nella grande pianta archeologica del Lazio di Pietro Rosa, attualmente nella Mostra di Topografia romana in Castel S. Angelo. In tal pianta è anche indicato nella zona a monte della villa un altro grande edificio che, per la precisa rispondenza degli assi, sembra sia con quella in relazione. Trattasi invece effettivamente di un serbatoio d'acqua i cui ruderi ancora si ritrovano nel bosco sulla sommità della sovrastante collina, ma che non sembra possa aver nulla a che fare con la villa, posta a livello tanto differente e, del resto, direttamente fornita di abbondante acqua.

portanza di risultati potrebbe riuscire, per la Topografia e per l'Arte, uno scavo regolare e completo (1).

Il rilievo delle rovine fuori terra o delle parti che possono con precisione determinarsi è dato dalla planimetria riprodotta alla tavola annessa, in cui in scuro sono indicate le prime, a semplice contorno le seconde. Come può vedersi da essa, parallelamente alla riva del lago son schierati i pilastri di un portico ad arcate della lunghezza complessiva di circa m. 237. Aveva il portico due avancorpi che si protendevano verso l'acqua, dei quali quello di sinistra conserva ancora taluni pilastri nell'interno del risvolto (e son quelli indicati nella fig. 1), talune arcate (fig. 11) nel lato esterno, mentre quello di destra è ormai appena indicato da una protuberanza del terreno e da piccoli tratti di murature. Della parte centrale rettilinea i pilastri rimasti sono dieci soltanto, ma è facile colmare con grande precisione i vuoti e stabilire la posizione di quelli mancanti ottenendo un complesso di 43 arcate della luce media di m. 3,15; alla quale misura faceva eccezione la sola apertura di mezzo, centro di tutta la composizione simmetrica, che aveva — ed ha tuttora, poichè i pilastri che la limitano sono ancora in posto — una luce di m. 4,20.

Posteriormente al portico il terreno è per brevissimo tratto pianeggiante; poi si eleva rapidamente a ricoprire il muro di fondo del portico, e vi segue un altipiano a quota media di m. 6,50 sul livello del lago, riempito dai detriti delle fabbriche crollate ed anche dalle pietre venute giù dalla ripida costa superiore franata. In questo altipiano affiorano tratti di murature antiche, e nella zona centrale hanno queste notevole sviluppo e sostengono tre robuste e rozze volte a botte. Addosso al monte son resti di muri di sostegno con contrafforti; verso destra sembra accentuarsi, parte intagliata nella roccia, parte riportata con murature, una conformazione a curvatura circolare di una gradinata che si adatta alla giacitura del terreno: resto forse di un'*aexedra* o di un piccolo teatro annesso alla villa. E, relativamente, queste varie costruzioni sembrano abbastanza raccolte; la qual disposizione, nonchè la giacitura del luogo, stretto in un breve piano tra la roccia e la riva, fanno ritenere che la villa si componesse della sola *pars urbana* e mancasse della *pars rustica* e della *fructuaria* (2), fosse cioè quello che spesso dicevasi un *praetorium* (3), luogo di trattenimento e di feste, ricco di sale, di *triclinia*, di *ambulationes*.

A sinistra, ove a fianco della zona è una valletta e scorre un fosso perenne, appaiono opere di difesa dall'acqua ed in alcuni punti anche di sbarramento del corso sì da formare

(1) Notizia di questi studi e di queste induzioni detti in una comunicazione all'Associazione artistica fra i cultori d'Architettura in Roma, il 17 luglio 1907 (cf. *Annuario dell'Associaz.* ecc., 1906-1907, pag. 90); i cui dati furono riassunti nel Tomassetti, *La campagna romana*, Roma, 1910, vol. II, pag. 181.

(2) Vedi la divisione data da Columella (I, 6, 1) sulle varie parti di cui una villa si componeva.

(3) Cf. Blümner, *Die römischen Privatalertümer* (in *Hand. d. Kl. Alt. Wissensch.*, IV, 2, 2), München, 1911, p. 77.

naturale serbatoio, da cui l'acqua per mezzo di canali di pietra, dei quali taluni ancora si conservano, doveva essere condotta agli edifici della villa.

Anteriormente, la linea, un tempo continua, della sponda è indicata dai resti parallelepipedi di blocchi di pietra che trovansi nelle acque del lago: era un'artificiale banchina rettilinea che, analoga a quella che si riscontra in moltissimi altri punti della riva, si distendeva su tutta la fronte, e risultava quasi tangente ai due avancorpi del portico; i quali non improbabilmente con terrazze e scalinate, secondo una disposizione frequente nelle ville romane poste verso il mare o verso i laghi, venivano anche a sporgere nel lago, a guisa di pontile od imbarcadero.

I pilastri del porticato hanno il tipo e la conformazione indicati nella fig. 2. Il materiale che li costituisce è di tufelli squadrati; ma questi nella parte a pianta rettangolare del pilastro sono disposti a filari orizzontali, nella mezza colonna si alternano in zone, alte circa cm. 63, ad *opus reticulatum* (lato dei quadrati cm. 7) e zone a filari (tufetti alti 4 cm. e lunghi 13). Un grosso intonaco rivestiva tali strutture murarie, eseguite con grande accuratezza. Non sembra che i pilastri fossero muniti di base.

Numerosi frammenti architettonici trovansi dispersi nelle zone circostanti ai ruderi. Sono quasi tutti di un tufo compatto, di provenienza locale, sorta di *lapis albanus*, che è suscettibile di una buona lavorazione a spigoli regolari e che mostra di essersi mirabilmente conservato attraverso i secoli. I più notevoli di questi particolari (che le figure unite riproducono in disegno assonometrico e nella sezione dl profilo) sono:

A) Un capitello dorico di una mezza colonna (fig. 4) che misura m. 0,494 di diametro e m. 0,62 di larghezza superiore dell'abaco, e che evidentemente appartiene all'ordine principale di cui è determinata la pianta alla base.

B) Un blocco parallelepipedo, lavorato per tre lati e superiormente terminato con una piccola cornice costituita da un listello e da una gola rovescia (fig. 3); probabilmente esso appartiene al fregio e al principio della sottocornice nella trabeazione sull'ordine suddetto, profilata in sporgenza corrispondente alle colonne.

C) Un pezzo di un pilastro con semicolonnina (fig. 5) di un altro loggiato minore e

D) Tre capitelli dorici (fig. 5) di misure sicuramente rispondenti a quelle del pilastro anzidetto.

E) Pezzi di zoccolo e di cimasa in marmo (fig. 6).

Gli altri frammenti rinvenuti (vedi fig. 7, 8, 9) sono di soglie, di conci di archi, di canali, di lastre di rivestimento, ecc., ma non presentano importanza nell'organismo architettonico del grande porticato anteriore; è questa la sola parte di edificio a cui può volgersi uno studio di restituzione, mentre che ogni dato manca ora per le fabbriche complesse che costituivano il nucleo della villa, decentrata, certo, secondo il tipo comune, in tante costruzioni distaccate, sparse per la vasta area, congiunte solo dalle gallerie e dai criptoportici.

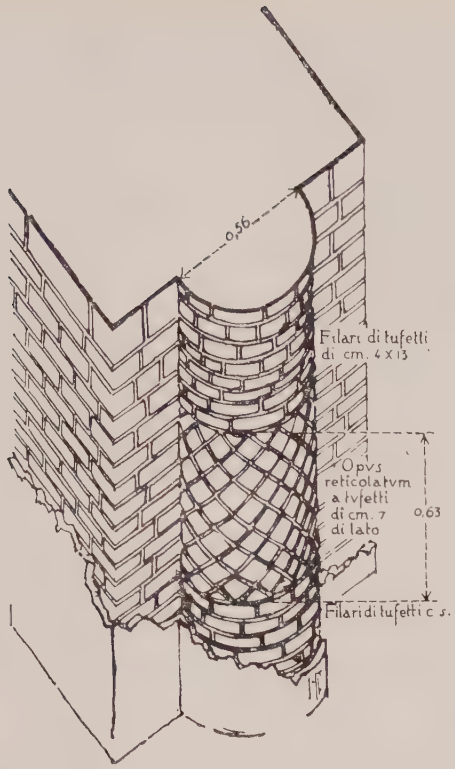


Fig. 2. — Pilastro in muratura.

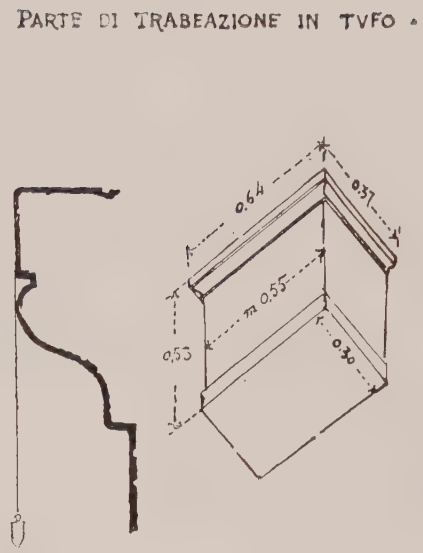


Fig. 3. — Dettaglio *B*.

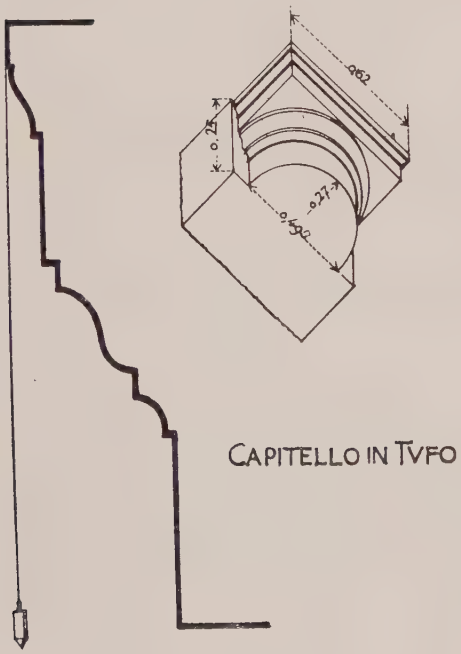


Fig. 4. — Dettaglio *A*.

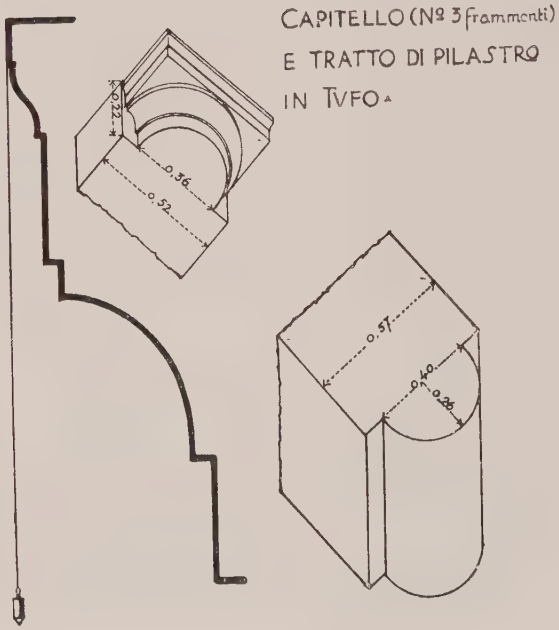


Fig. 5. — Dettagli *C*. e *D*.

(I profili sono in scala 1 : 3).

Ora dunque dai frammenti sopradescritti appare chiara l'esistenza di due ordini, aventi differenti dimensioni, di portico ad arcate, del minore dei quali non abbiamo alcun elemento in posto: sicchè non ci è possibile con sicurezza determinare se col primo fosse collegato, ovvero risultasse da esso completamente indipendente.

L'armonica rispondenza di dimensioni e di proporzioni che risulterebbe dal supporre i due ordini sovrapposti mi fa propendere per la prima ipotesi, a cui è appunto informato il saggio di restituzione delineato alla fig. 10. Ivi gli elementi sicuri, cioè i pilastri e le luci del portico inferiore, il capitello della sua semicolonna, il tipo dei pilastri ed i capitelli della galleria superiore, si compongono con elementi semi-ipotetici, come la zona del fregio nella trabeazione intermedia, le sagome dello zoccolo e della cimasa del davanzale sovrastante, e con elementi interamente ipotetici come l'altezza delle singole zone, il profilo delle due trabeazioni. In questi completamenti e nel concetto organico della sovrapposizione è la congettura della restituzione.

Non frequente nell'arte romana è il motivo architettonico dell'arcata duplice superiore che corrisponde all'asse di una sola arcata inferiore; ma non inusato. Basti rammentare gli esempi della porta d'Autun, del *Porticus Minucia frumentaria* (erroneamente detto *Crypta Balbi*) in Roma, tante volte riprodotto nei disegni del Cinquecento (1), dell'arco di Augusto a Fano nella sua forma originaria (2).

Da questo studio di ricomposizione passiamo ad esaminare brevemente gli elementi geometrici, i profili delle varie sagome. È in essi una tale purezza di linee, un così bell'equilibrio nella elegante semplicità, da fare del portico un'opera d'arte veramente notevole; è in particolare un vero capolavoro il capitello dell'ordine superiore (fig. 5), in cui con una sicura forza di effetti, un guscio molto accentuato sostituisce il tradizionale echino del capitello dorico (3).

Questi elementi di forma sembrano riportare nettamente l'opera al periodo della fine della Repubblica o dell'inizio dell'Impero; e concordano a tale determinazione il materiale adottato, il modo di esecuzione dell'*opus reticulatum*. Non dati epigrafici, non bolli di laterizi son stati trovati per stabilire una documentazione.

È questo, del resto, il tempo dello sviluppo delle grandi ville private sui colli Albani. Prossima al lago aveva Clodio la villa le cui *insanae* costruzioni venivano a toccare la

(1) Cf. Serlio, *Architettura*, lib. III, pag. 75-77, ove son riprodotti il prospetto e la pianta del « portico detto Cacabario »; Egger, *Codex Escurialensis*, Wien, 1906, f. 38 v. e p. 108; Huelsen *Il libro di Giuliano da Sangallo*, ecc., Lipsia, 1910, fol. 4 e pag. 9; vedi altresì i disegni del Peruzzi (Uffizi, 484), di Antonio da Sangallo (Uffizi, 1138), del Palladio (Collez. già Devonshire, XI, 1).

(2) Cf. Huelsen, op. cit., p. 61.

(3) Sarebbe vano cercare in questi capitelli di così originale composizione una rispondenza con le norme che Vitruvio (IV l., III c.) pone per la *latitudo* e la *crassitudo* e per le parti da assegnarsi al *plintus cum cimatio*, all'*echinus*, all'*hipotrachelium*.

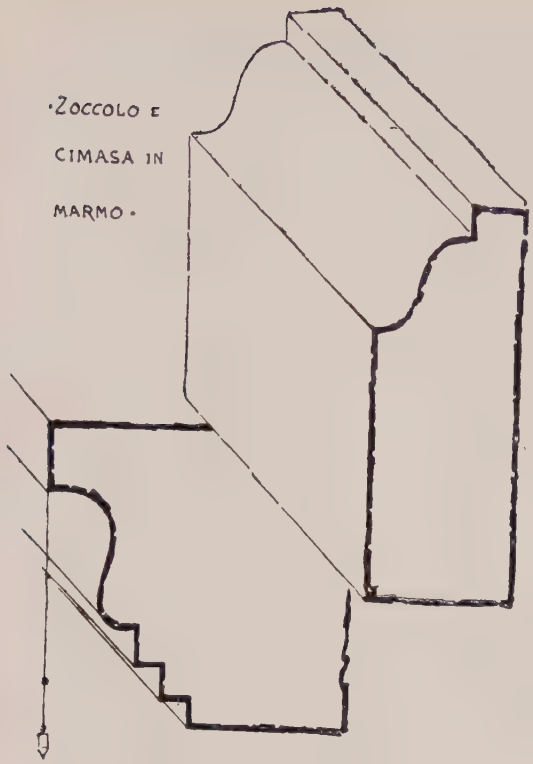


Fig. 6. — Dettagli *E (Scala 1 : 3)*.

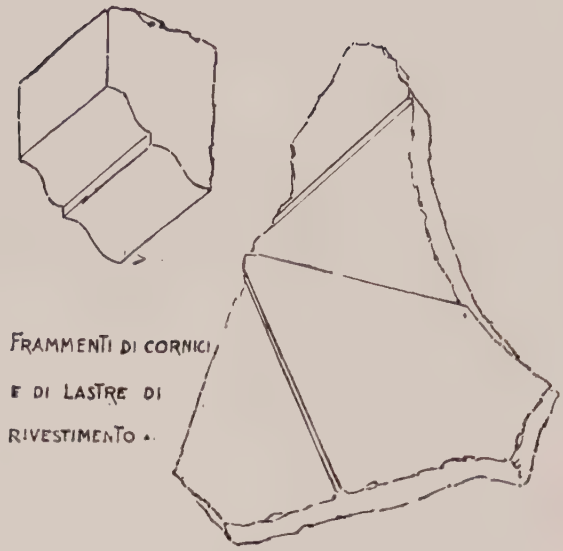


Fig. 7. — *(Scala 1 : 3)*.

VASCA · DA · BAGNO · IN · TVFO ·

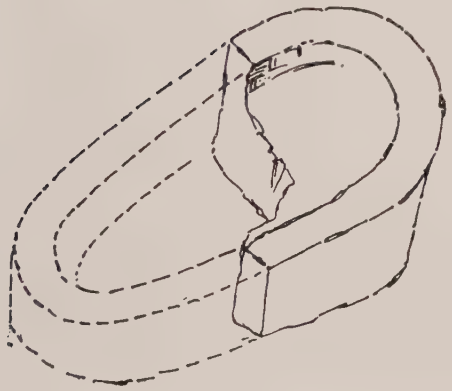


Fig. 8

FRAMMENTI VARI
IN TVFO ·

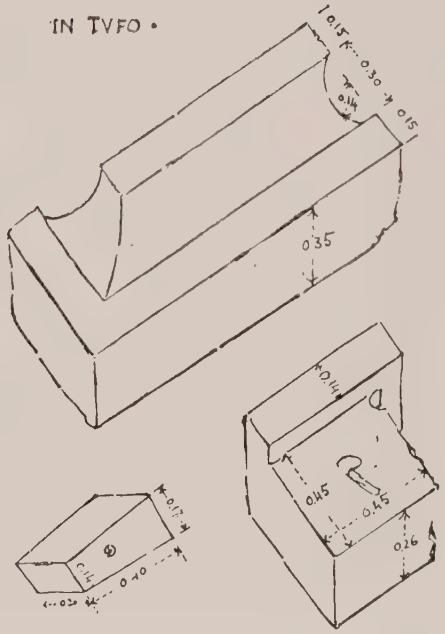


Fig. 9.

via Appia; Pompeo aveva, lì presso, fondi, passati in possesso di Dolabella e di M. Antonio e riuniti in tempi posteriori a formare l'*Albanum* dei Cesari. Più tardi la immensa villa imperiale di Domiziano venne a riunire questi vari luoghi privati di delizia e certamente si estese su tutte le sponde del lago Albano. Ce ne persuadono le pietre stesse, a cui si è accennato, costituenti la banchina di sponda del lago, analoghe come tipo e disposizione a quelle che si riscontrano sotto Castel Gandolfo e presso la località di Battiferro nel lato N. E.,

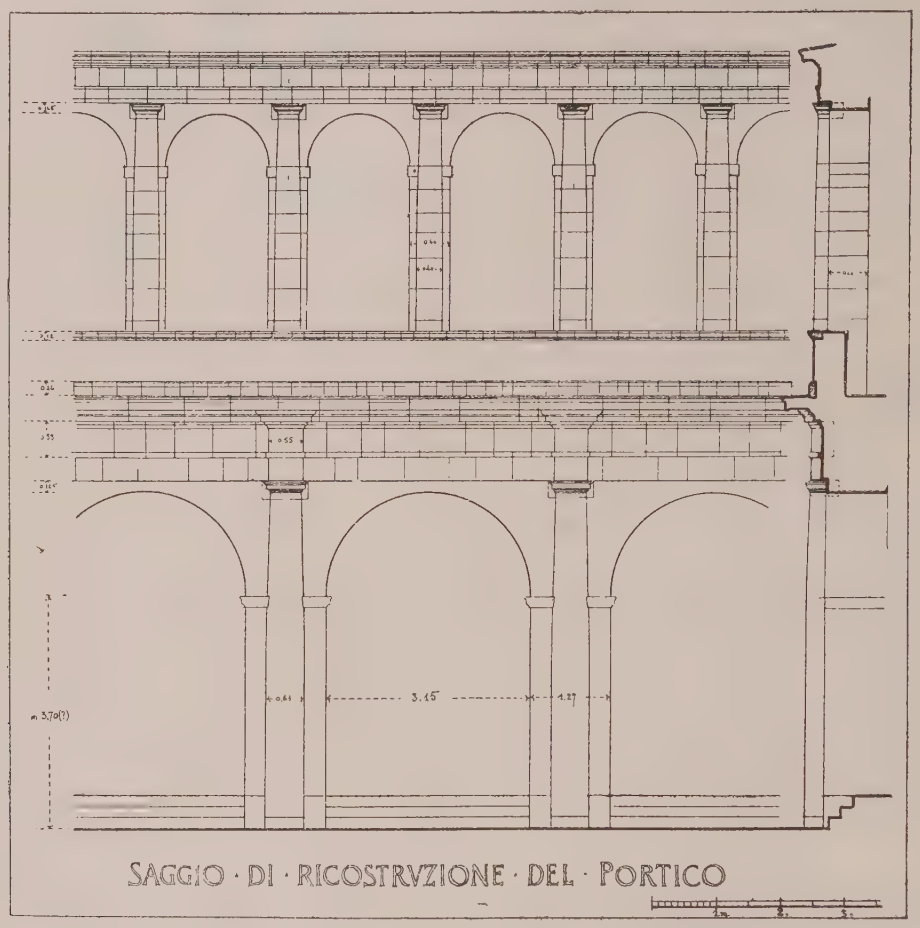


Fig. 10.

e che quindi appartengono ad un unico grandioso lavoro di sistemazione. Allora certo anche la villa privata di cui ci siamo occupati sarà venuta a far parte del demanio imperiale, a costituire un elemento del magnifico insieme che intorno al bacino ovale del lago disponeva ovunque portici e terrazze e ninfei. Forse allora alle opere d'arte che originariamente l'abbellirono, altre si aggiunsero. Tutte sono andate disperse o son sepolte forse a poca profondità nel terreno, su cui il bosco ha cumulato i suoi strati di fronde, le roccie i loro sassi distaccati nell'alto dal gelo.

Dei vari dati raccolti che riguardano elementi o ricordi d'arte e di storia della località prossima, taluni sembrano invero poter riferirsi a questa villa, ma non certo in modo sicuro. Così una base trovata nel 1827 sulle rive del lago, avanti un portico che il Visconti (1) dice di un tempio ed avente la scritta ΤΕΙΣΙΚΡΑΤΗΕΣ ΕΠΟΙΕΙ. Così anche un bollo doliare, riportato nel C. I. L. (2), recante l'iscrizione (che sembrerebbe riferirsi al primo secolo dell'era volgare): Γ·OFEΓΓ·APOΓ·, cioè *L. Ofell(i) Apol(austi?)*, essendo le L scritte a rovescio. Per ambedue le testimonianze il dato della ubicazione originaria è impreciso, nè ormai è più possibile il ritrovarlo; sicchè la supposizione che appartengano alla villa di cui trattiamo, forse la più importante delle costruzioni dei dintorni, e di una data che sembra vi concordi, non è improbabile, ma rimane nel campo delle congetture.

Architettonicamente l'importanza grande del complesso costruttivo ed artistico ora determinato sta non soltanto nella singolare bellezza degli elementi di decorazione geometrica rinvenuti, non soltanto – se la restituzione ideata può avere attendibilità – nella disposizione di raro tipo nella sovrapposizione dei portici; ma più di tutto nell'esempio concreto che esso ci reca di uno di quei grandi peristili che nella campagna spesso sostituivano l'atrio della casa romana, il quale lungi dalla vita cittadina non aveva più ragione di esistere nella forma chiusa (3), e la cui conformazione planimetrica ad U nelle ville urbane e pseudourbane dovette essere comune, ma ben poco rimane nelle vestigia antiche. Di questo modello del grande portico o della veranda, sporgente verso la campagna od il mare, nella fronte o nel lato posteriore della villa, con due estremi avancorpi simmetrici, non mancano testimonianze dirette ed indirette, quali le descrizioni delle ville di Plinio (4) e di Cicerone (5), e le rappresentazioni nei quadri della Campania (6), nelle quali sembra trovare pratica applicazione un motivo prediletto della decorazione parietale romana di carattere architettonico; ed è il tipo le cui più monumentali espressioni furono date dalla fronte della *domus Augustana* sul Palatino e da quella del palazzo di Diocleziano a Spalatro.

(1) Visconti E. Q., *Opere varie*. Milano, 1829, vol. II, p. 82. Il Visconti ritiene che l'opera cui il cippo serviva di basamento dovesse essere una copia di una statua rappresentante una leonessa, scolpita da Lisicrate Sicionio, di cui parla Plinio. Il tipo della pietra indigena e la falsa ortografia dell'iscrizione starebbero ad indicare trattarsi di una copia e non di un originale.

(2) Vol. XV, n. 1337; vedi anche Marini, *Iscr. dol.* n. 1085.

(3) Cf. Vitruvio (lib. VI, c. VII, 14, « In urbe Atria proxima januis solent esse; ruri, ab pseudourbanis, statim Peristylia; deinde tunc Atria habentia circum porticus pavimenta(tas) spectantes ad Palaestras et Ambulationes »; Vedi anche Varro. II, pr. 2.

(4) Plinio, lib. II, ep. 17. Cf. F. des Avaux, *Les plans etc. des deux maisons de campagne de Pline*, London, 1707; Canina, *Arch. romana*, parte II, pag. 252, tav. CCXL; Schinkel, *Rekonstruktion-studien etc.* in *Berliner Architekten Album*; H. Winnefeld, *Tusci u. Laurentinum des j. Plinius* in *Jahrb. des K. deutsch. archaeol. Inst.* Bd. VI (1891), p. 200.

(5) Cf. Canina, op. cit., tav. CCXLI; Schmidt, *Cicero-Villen* in *Jahrb. f. d. Klass. Altertum*, V (1892), I, 328, 466.

(6) Cf. Mau, *Geschichte der decorativen Malerei in Pompei*. Berlin, 1882; F. Barnabei. *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore*. Roma, 1901; M. Rostowzew. *Hellenistisch-römische Architektur Landschaft (Röm. Mitth.* 1911, 1, 2).

Qui sul lago Albano il modello appare nella realtà presente come elemento principale, evidente e grandioso, di una villa privata; e porta così un dato di sicura determinazione, una « scheda » architettonica, nelle cognizioni, ancora malgrado ricerche e studi (1) molto scarse, su questa classe di antiche costruzioni in cui il programma dell'edificio di abitazione romano liberamente si ampliava e si decentrava (2). Certo ben maggiori e più interessanti elementi potrebbero determinarsi se mai un giorno fosse possibile procedere ad una escavazione della zona più interna, nel terreno che racchiude i resti del nucleo della villa, e riportarne alla luce, sulla bella riva del lago, le strutture e le opere d'arte, forse ancora (poichè nella boschiva località solitaria la mano dell'uomo non deve aver contribuito alla distruzione) in gran parte integre, forse tra le più importanti della regione Albana che i Romani seppero tramutare in un vasto magnifico parco.

GUSTAVO GIOVANNONI.

(1) Vedi su questo soggetto R. CASTELL, *The villa of the ancients*, London, 1728; MARQUARDT REIN, *Privatleben etc.* I, 213; WOERMANN, *Die Landschaft in der Kunst der ant. Völker*. Leipzig, 1876, p. 376; CHOISY, *Vitruve*, Paris, 1909, I, p. 221, IV, tav. 59; DURM, *Baukunst der Römer* Stutt. 1905 p. 503; FRIEDLAENDER. *Darstellung aus der Sittengeschichte Roms*, II, 93 e seg.; WITZSCHEL all'Art. *Villa* in *Paulys R. Enciclop.* VI, 2599; BLÜMNER, op. e loc. cit.

(2) Scarsezza di indicazioni di antichi autori, i quali abbondano di dati relativi alla *pars rustica* ma tacciono della *urbana*, e difetto di metodiche investigazioni sulle rovine che ne rimangono, son causa di tale lacuna nelle nostre cognizioni. Si veda quanto a tal proposito scrivono il ROSTOWZEW in *Jahrb. des Instituts*, 1904, p. 119; e l'ASHBY, *La Villa dei Quintili* in *Ausonia*, 1909, I, p. 20.

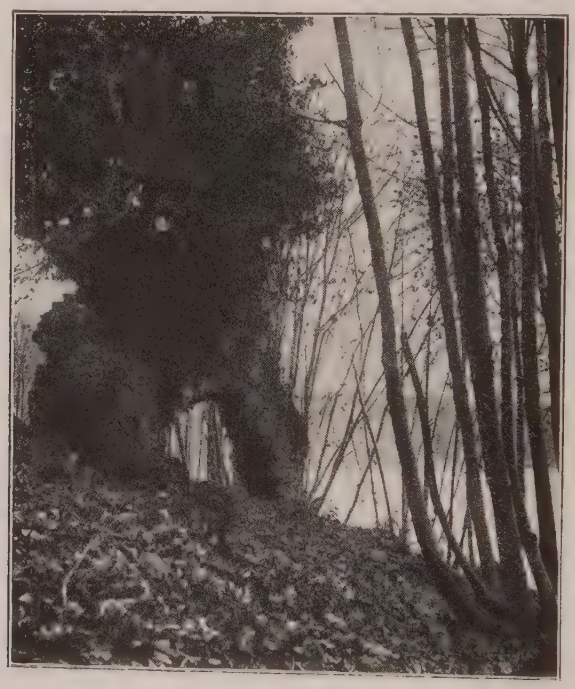


Fig. 11 — Vista di ruderi dell'avancorpo di sinistra.

LA RICOSTRUZIONE DELLA "VIGNOLA"

TAV. V-X.

Una prima legge sulla zona monumentale di Roma presentata dagli On. Baccelli e Bonghi, fu votata dal Parlamento Nazionale fin dall'anno 1887; successive leggi del 1898, del 1907, nonchè la nomina di una Commissione Reale (1), diedero forma concreta a sì nobile iniziativa dovuta alle insistenze dell'On. Baccelli, acclamato presidente della Commissione.

Fu generale il plauso degli eruditi e degli artisti non solo, ma di quanti hanno vivo il culto per le nostre classiche glorie.

Scopo, infatti, di quella nuova legge dello Stato era di sbarazzare da fabbriche industriali, da rozzi edifici, che la speculazione aveva fatto sorgere, una delle più classiche zone dell'Urbe, e impedire una invasione di costruzioni moderne, consacrando al culto universale nella grande valle fra il Celio e l'Aventino, questa splendida pagina di storia del mondo.

* * *

L'attività della Commissione Reale e dell'Ufficio Tecnico espressamente costituito (2) si svolse primieramente nelle varie espropriazioni; ma subito seguirono le prime demolizioni e con queste i primi allarmi.

Già l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura ai primi di Maggio del 1909 inviava una relazione alla Commissione Reale invocando delle varianti a delle deliberazioni già adottate, per porre riparo ad alcuni pericoli che si nutrivano sulla esistenza di talune fabbriche, che si dicevano minacciate dal piccone e che risalivano a varie epoche: in essa principalmente si faceva menzione dell'edificio del Rinascimento detto « La Vignola », che

(1) La Commissione Reale, è così composta: On. Prof. Comm. Guido Baccelli, Deputato, Presidente (Rappresentante il Comune di Roma); Comm. Ing. Alberto Rocco, Ispettore Superiore del Genio Civile, Vice-Presidente (Rappresentante il Ministero dei LL. PP.); Prof. Comm. Rodolfo Lanciani, Senatore; Comm. Ing. Guglielmo Vignali (Rappresentanti il Ministero di Pubblica Istruzione); Comm. Nicolò Mercadante, Consigliere della Corte dei Conti (Rappresentante del Ministero del Tesoro).

(2) Direttore dell'Ufficio Tecnico per la Zona Comm. Ing. G. B. Bruno Ispettore Superiore Genio Civile.

si voleva assolutamente rispettato. Venne quindi il grido d'allarme gettato da Attilio Rossi nella *Tribuna* dell'11 giugno.

Fig. 1 — La Vignola all'inizio della demolizione (Fot. Gargiolli).

Egli scriveva che la Vignola, un piccolo gioiello di architettura attribuito al Barozzi, era in via di demolizione; la stampa cittadina fece eco alle parole del Rossi; Guido Baccelli

e Corrado Ricci si recarono sul posto e l'Agenzia Stefani il 13 dello stesso mese pubblicò che la Vignola sarebbe stata conservata.

* * *

Però così non fu e così infatti non poteva essere; per le esigenze dell'attuazione del grandioso progetto della Zona, la Vignola dovette abbattersi, ma la Commissione Reale, mentre ciò deliberava, prendeva formale impegno di ricostruirla rimettendo in opera tutte le esistenti decorazioni in travertino.

La nominata Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, nell'Assemblea dell'8 luglio 1909, plaudendo alla previdente e nobile idea di Guido Baccelli iniziatore della legge per la zona monumentale, sottoponeva a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione On. Rava una memoria contenente i voti degli artisti tutti per la concreta attuazione della legge, e al comma 3 di detta memoria si esprimeva così:

« Si rispettino in ogni caso i monumenti ed i ruderi di qualunque tempo, i ricordi « d'Archeologia, di Storia, di Arte; ed in particolare si proceda al pronto riattamento della « villetta cinquecentesca nota sotto il nome di « Vignola », che nelle condizioni attuali, « dopo la iniziata demolizione potrebbe subire dalle intemperie danni gravissimi e forse la « rovina completa » (1).

* * *

La palazzina fu rasa completamente al suolo e tutti i frammenti della sua elegante decorazione posti in un recinto chiuso e dati in consegna al custode della zona.

* * *

La Vignola, una palazzina di piacere dell'epoca cinquecentesca, sorgeva presso i chiostri, un dì Basiliani, di S. Saba e di S. Balbina, assai presso le Terme Antoniniane.

Essa, col suo portico di maniera dorica, è un bell'esempio di quell'Architettura, che fiorì a Roma nella prima metà del Secolo XVI.

Ignoto ne è l'autore, ed è errore il credere che sia dovuta alle seste di Giacomo Barozzi da Vignola, poichè se effettivamente la costruzione mostra il carattere dell'arte di lui, pur tuttavia, come si vedrà in seguito, non corrisponde in tutto ai precetti ed a quei canoni dettati dal legislatore dell'Architettura.

(1) Sull'argomento scrissero Giuseppe Tomassetti, l'Arch. Giovannoni, A. Rossi, A. Bartoli ed altri.

La più semplice ipotesi è che il nome siale derivato dalla piccola vigna che circondava la casa, oppure, come anche opinò il Tomassetti, dall'essere la sua architettura Vignolesca.

* * *

La più antica memoria che si ha di quel luogo, ne attribruisce la proprietà a Giacomo De Nigris, dal quale lo acquistò il nobile Prospero Boccapaduli per 300 scudi. Il piccolo podere componevasi di un giardino (viridarium) con una cisterna e di altri piccoli fabbricati di poco conto; la palazzina non esisteva, perchè non se ne fa menzione nell'atto di vendita stipolato dal notajo Sano Perelli addì 24 febbraio 1538: in questo atto è anche specificato, che nel fondo vi era un altro antico fabbricato con che si vuole certamente alludere a ruderi romani dei quali quella zona è ricca (1).

All'illustre istoriografo della campagna romana, Giuseppe Tomassetti, spetta l'aver identificato il fondo ed il proprietario che costruì la palazzina, Prospero Boccapaduli.

* * *

Prospero, figlio di Evangelista, nato in Roma nel 1505, fu un nobile gentiluomo, sposo prima di Donna Diana, figlia di Francesco Caffarelli, e poi di Ersilia di Leonardo Leni congiunto del Cardinale Gian Battista; ebbe da questa seconda moglie nove figlioli: cinque maschi e quattro femmine.

Prospero Boccapaduli, uomo di grande intelletto e appassionato della scultura, dell'architettura, dell'Astronomia e dell'aritmetica, coprì a Roma pubblici Uffici di grande importanza.

Essendo egli Conservatore, furono eseguiti i palazzi Michelangioleschi del Campidoglio e i principali lavori edilizi di Roma, come fanno fede alcune lapidi esistenti nel palazzo dei Conservatori.

Così scrive il suo biografo Bicci (2), il quale aggiunge che Prospero, nella seconda metà della sua vita, ebbe a trovarsi in qualche angustia finanziaria che lo indusse a contrarre dei prestiti.

Tali brevi notizie, sopra riportate, ci sembrarono di una importanza non trascurabile, per la storia del fabbricato ora ricostruito. Come sopra fu detto, anonimo è restato l'autore della palazzina, mentre lo studio delle varie parti della sua compagine architettonica ci

(1) 1538-24 Februarius. Prösper Boccapadulius Nobilis vir emit a Iacopo de Nigris viro nobili Viridarium cum Cisterna alliisque aedibus ad cauponae, nec non aliud antiqum aedificium juxta et rivum aquae Appiae, extra ipsam Portam Appiam pro pretio scutorum 300, decem denariorum pro qualibet scuto, Sanus Perellius notarius — in pergamena — Bicci Famiglia Boccapaduli R. 1762, pag. 111.

(2) Bicci opera citata pag. 101 e seguenti.

porta ad escludere con sicurezza il Barozzi: siamo forse in presenza di un imitatore; alcune considerazioni lo dimostreranno.

Osservando i pilastri abbinati posti ai quattro angoli del fabbricato, vediamo che, per la eccessiva vicinanza dei fusti, i plinti delle basi e le membrature dei capitelli non profilano nell'interspazio, ma si uniscono, si innestano, per profilare solo agli estremi.

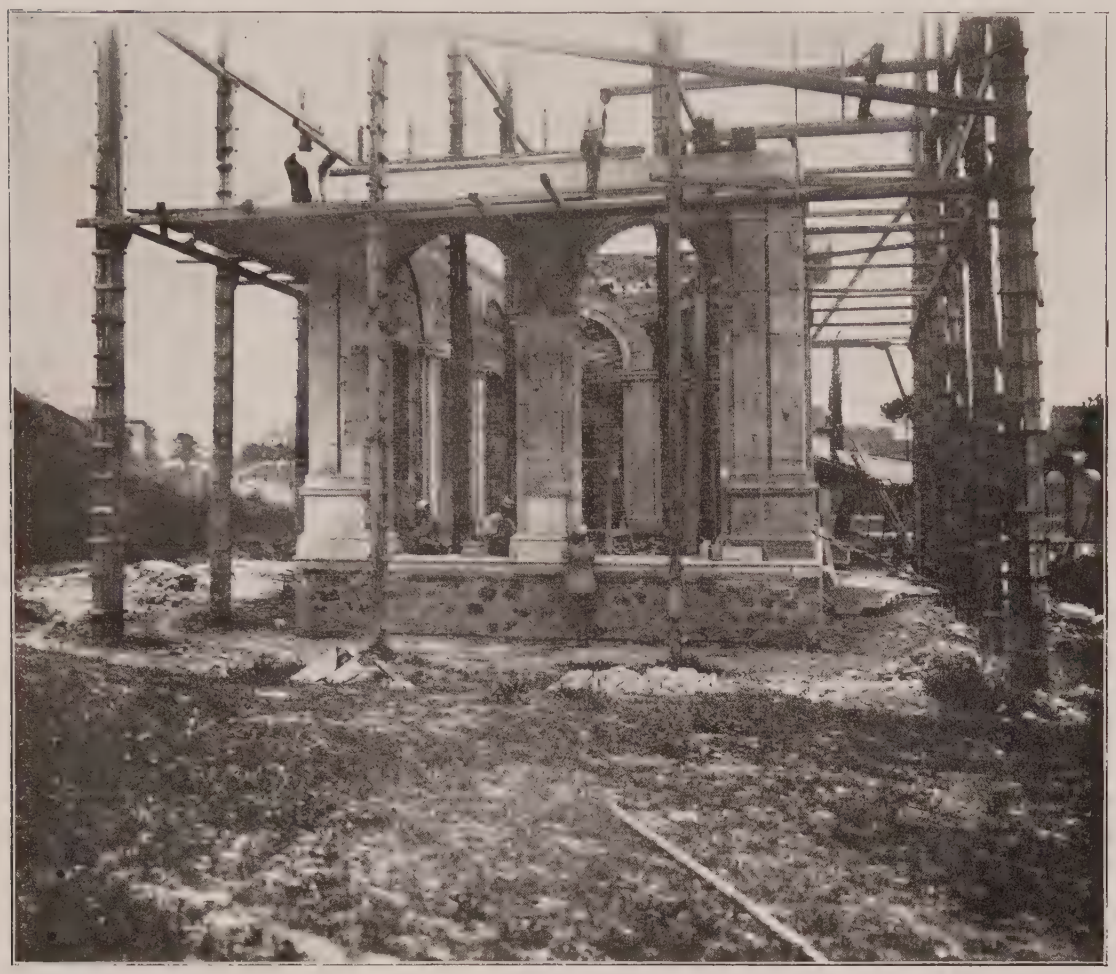


Fig. 2 — I lavori di ricostruzione in corso (Fot. dell'A.).

Nessuna necessità giustifica questo ripiego non certo felice, nè alcuna ragione costringeva l'autore a precisi limiti di area: i pilastri gemelli avrebbero quindi dovuto essere fra loro collocati alla prescritta distanza. Giacomo Barozzi, il puro, il castigato, il rigido architetto non si sarebbe preso questa licenza non bella e non necessaria. Così pure le arcate del lato minore sono, anche questa volta senza alcuna necessità, di raggio notevolmente più piccolo di quelle della fronte principale, sì che il costruttore si è visto obbligato a ricorrere a un eccessivo

piedritto per ottenere la ricorrenza del sommo degli archivolti. Pure questo mediocre ripiego non è degno della sapiente regolarità che il Vignola adotta nelle sue opere ed esige e prescrive nei suoi precetti. Pertanto, l'elegante, il grazioso prospetto che solo ha un sapore vignolesco, ci fa intravedere un imitatore, e nulla più che questo.

Il Bicci ci dice che il proprietario sopra ogni altra cosa si compiacque dell'architettura e scultura e che di queste fù molto intendente (1); nulla quindi di più logico supporre che egli, nell'anno 1538, acquistando quel fondo per costruirvi un luogo di delizia, la sua villeggiatura, ne facesse egli stesso il disegno, imitando lo stile e la maniera di quel Giacomo Barozzi che, aveva già lasciato tanta fama di sè in Roma, donde s'era dipartito l'anno innanzi e dove poi tornò per compiere nell'Urbe le sue opere maggiori.

* * *

Ma la Vignola, che sorgeva nella pace dell'Aventino in quasi completo abbandono, nido di gufi e di volpi, solo nota ai pittori che colà si recavano a fermare sulla tela fugaci impressioni di colore ispirate da quelle classiche solitudini sature di ricordi e dall'asetto pittoresco malinconico e severo, era un fabbricato incompiuto, infatti la sua decorazione esterna era rimasta a metà.

La palazzina, di pianta rettangolare (m. 7,59 × 15,05), era posta in angolo fra due viottoli, e l'area era racchiusa da un muro di cinta. I lati esterni, privi di ogni traccia decorativa, non avevano che tre finestre nel lato maggiore, i due lati interni erano invece porticati.

La decorazione di questo portico, un ordine dorico (intercolonnio con arco e piedistallo), non era completa: essa giungeva fino all'architrave, nessuna traccia v'era del fregio, della cornice, e nessuna vestigia della cornice di coronamento; negli altri due lati poi verso l'esterno, ogni decorazione mancava ed agli angoli della casina apparivano chiaramente i distacchi e le immorsature dei conci di travertino, che dovevano venire in opera, ma che poi non vennero.

L'edificio fu evidentemente ultimato alla meglio e coperto da tetto; solo le finestre, disposte a caso ed alcune fuori il centro delle arcate sottoposte, ebbero stipiti, soglia e cornici di travertino, ma le loro sagome non appajono coeve al restante della fabbrica. Inoltre il tipo di costruzione dei muri del piano terreno differiva di molto da quello del superiore. Nel primo infatti le murature erano tutte in laterizio e a cortina fra gli archivolti delle

(1) Bicci, opera citata

Nota a. « Si trova ancora nell'archivio una copia, che non è così piccola di disegni; i quali, o « dall'occhio che è di carattere di Prospero, o dalle « lettere, e parole sparse dentro ai medesimi s « scorge, o che furono da lui formati; o che eg « ebbe qualche parte nell'esecuzione di quelli »

arcate e sopratutto ben costruite, nel piano superiore invece la costruzione dei muri era irregolare, male eseguita ed a pietrame.

Nessun dubbio che tutte le parti mancanti in travertino per il completamento della decorazione non furono eseguite.

Quale la causa di questa sospensione di lavori? La più semplice e la più comune di tutte. Già dicemmo che il Boccapaduli ebbe a soffrire per la mancanza del danaro, nella

Fig. 3 — La Vignola ricostruita fronti porticate (Fot. dell' A.).

quale circostanza parecchie delle sue possidenze andarono in malora: molti suoi beni furono vincolati e sottoposti a fide commisso, tanto che ai 2 di maggio del 1547, nove anni dopo l'acquisto del terreno dal De Nigris, nel Convento della Minerva vi fu una riunione dei suoi creditori per la divisione dei beni.

La costruzione della palazzina dunque, che dapprima si voleva ricca, fu sospesa, poi dopo qualche tempo ripresa, ma rabberciata alla meglio.

Se dunque il Boccapaduli ne fu l'autore, non potè egli avere il conforto di veder compiuto il suo disegno per quel dolce ritiro, ove egli amatore e studioso dell'arte, contava

di passare la sua vecchiezza, nella contemplazione delle classiche e medioevali memorie che lo circondavano.

* * *

Passarono quasi due anni, e alla ricostruzione della Vignola pareva che più non si pensasse: fortunatamente non fu così. La Commissione Reale mantenne l'impegno preso e, più d'ogni altro si adoperò per la risurrezione del vago edificio cinquecentesco, l'illustre Senatore Rodolfo Lanciani, topografo insigne della Roma nostra.

Si volle affidare allo scrivente l'ambito incarico della ricostruzione; fu accettato con entusiasmo, per la letizia di poter far risorgere un vero giojello della nostra architettura del XVI secolo.

* * *

La Vignola, così come l'aveva concepita il suo autore, era costituita da un piano terreno, sopraelevato dal suolo circostante da due gradini giranti i quattro lati, e da un piano superiore: Il piano terreno, per due lati, era ornato da un portico ad intercolonnio Dorico con archi, pilastri addossati, abbinati agli angoli e muniti di piedistalli, ma della cui trabeazione esisteva soltanto l'architrave; nessuna traccia del fregio e della cornice; la fronte, asimmetrica per nascondere l'ambiente della scala, poteva tuttavia dirsi bene armonizzata nell'elegante insieme, da cui tutto spirava la sobrietà vignolesca.

Questa decorazione del piano basamentale, cessava completamente lungo gli altri due lati, il minore dei quali era, come si disse, del tutto nudo di qualsiasi ornamento; solo il pilastro d'angolo risvoltava accennando all'idea della continuazione, e l'altro lato, cioè quello opposto al principale, aveva tre finestre in corrispondenza degli assi delle arcate. Queste finestre avevano soglia sagomata sorretta da mensole, stipiti, fregio e superiore cornice retta pure da mensole in corrispondenza degli stipiti, il tutto in travertino. Ampie inferriate sporgenti e assai semplici, in ferro tondo e nodi, chiudevano le luci di queste tre finestre.

Il piano superiore, la cui costruzione appariva posteriore, mancava di qualsiasi motivo decorativo, soltanto le finestre, con soglia stipiti e cornici in travertino, erano elegantemente sagomate. Di queste, due erano sul lato maggiore del porticato e corrispondenti ai centri delle due arcate di destra, e due irregolarmente poste sul lato del porticato minore; tre erano sul lato opposto al portico, e semplici feritoje nel quarto per dar luce alla scala.

Un rozzo tetto, a quattro pendenze e a gronda assai sporgente copriva l'edificio: il piano terreno componevasi di un solo ambiente coperto a volta a botte lunettata, con al centro uno stemma in marmo, del quale si parlerà in seguito. Sulla destra una scala a tre rampe, con gradini di travertino, conduceva al piano superiore composto di tre sole camere prive di qualunque interesse.

Lo stato del fabbricato era oltre ogni dire deperito nell'interno; anzi poteva dirsi una rovina: il tetto, fatiscente, minacciava di precipitare per i legnami fradici e corrosi, gli intonaci rigonfi e cadenti, i pavimenti in frantumi.

La povera palazzina, che Prospero Boccapaduli aveva sognato come un'opera d'arte, entro la quale sí riprometteva passare giorni sereni, era ridotta ad un misero magazzino di attrezzi per l'arte muraria.

* * *

Ricevuto l'incarico della ricostruzione nel Novembre 1910, venne, per prima cosa, comunicato che della distrutta palazzina erano andati interamente smarriti, i rilievi, le misure, e i disegni presi prima della demolizione, e soltanto furono dati in consegna i resti delle decorazioni in pietra, sparsi alla rinfusa in un prato, ed alcune fotografie.

L'impresa era ardua, mancando dati precisi per una ricostruzione coscenziosa dato specialmente il clamore che s'era levato per l'avvenuta demolizione, e l'aspettativa che vi era nel campo degli artisti per vederla risorta. Si ardì pur tuttavia tentare l'impresa.

* * *

Fu prima cura quella di far tornare alla luce le fondamenta della palazzina, già interrate per la sistemazione dei nuovi viali. Si potè prenderne esatto rilievo e sullo spianato si cercò d'intravedere le tracce dello spiccato delle sopraelevazioni; fu delineata per tal modo una pianta delle fondazioni ed un primo schizzo abbastanza ipotetico del piano terreno.

Seguì l'opera lunga e paziente per riordinare i vari frammenti delle due fronti porticate, opera che costò lungo studio, fatto in continuo raffronto con le poche fotografie che costituivano gli unici capisaldi del lavoro da compiere.

Sul prato, ove i pezzi vari dell'organismo architettonico giacevano, come si disse, nel più completo disordine, ne fu fatta la ricomposizione, e le sparse membra, dopo lungo e diligente lavoro, tornarono al posto loro; su la verde radura si potè così avere il conforto di rivedere i disegni completi delle due fronti porticate delineati. Molti erano i pezzi mancanti, moltissimi quelli che non potevano tornare in opera perchè schiantati e calcinati dall'azione del fuoco occorso alle varie aziende, che si erano avvicendate nel fabbricato ridotto a tanto misero stato.

Superata questa principale difficoltà, ci dicemmo sicuri dell'esito e fu possibile a chi scrive disegnare regolarmente i prospetti del fabbricato.

* * *

Si presentò allora un quesito: la Vignola doveva ricostruirsi così com'era prima che fosse demolita, ovvero doveva completarsi in quelle parti per le quali si aveva sicuro indizio del pensiero del suo primo autore? Sottoposto tale quesito al parere della Ecc.ma Commissione Reale, questa a pieni voti, accettando la proposta dal sottoscritto presentata, deliberava nella seduta del 13 novembre 1910, che la cinquecentesca palazzina fosse ricomposta aggiungendovi quelle parti decorative mancanti, delle quali si aveva certo indizio.

Fu detto, che la trabeazione dell'ordine dorico del portico aveva il solo architrave con il suo listello e le sei gocciole o campanelle in corrispondenza dei triglifi del fregio: e pertanto era evidente l'esistenza del fregio con i triglifi. Per la cornice si propose adottare quella con i modiglioni perchè più ricca e più confacente al tipo di un fabbricato isolato, di un fabbricato circondato da giardino, ove il gioco della luce si rende necessario per ottenere una maggiore vaghezza. E questa trabeazione si propose farla girare lungo tutto il perimetro del fabbricato, seguendo gli attacchi d'angolo, che si riscontravano dalle fotografie.

I pilastri abbinati che esistevano nelle due ali porticate la logica e l'estetica voleva che fossero ripetuti agli angoli delle altre fronti per completare così l'insieme organico della parte basamentale del fabbricato. Le finestre del piano superiore, nel lato minore porticato, era necessario portarle a piombo dei centri delle arcate sottostanti, come pure era mestieri aumen-

tare una finestra sul fronte principale. Della cornice di coronamento del fabbricato non vi era traccia; e pertanto nulla volendo aggiungere di nuovo, si ritenne più opportuno terminare l'edificio con un semplice fascione in travertino.

Le fronti viste delle murature si progettarono a cortina rustica.

Dal rilievo esatto di tutti i frammenti esistenti furono ricavati due disegni delle fronti principali della palazzina, nei quali si segnarono i perimetri dei vari pezzi che formavano l'insieme; una speciale tinteggiatura servì ad indicare i pezzi mancanti e che dovevano

eseguirsi di nuovo, mentre su gli altri fu messo un numero progressivo, corrispondente ad altro marcato sui vari conci in modo da rendere facile, sicura, ed al tempo stesso sollecita l'opera di fedele ricostruzione.

Le cinque arcate del portico in tempi posteriori murate allo scopo di ricavarne un locale chiuso che, come si disse, era servito ad uso di magazzino, erano nei primi tempi munite di cancellate in ferro; restavano ancora a loro posto i resti dei cardini a testimoniarlo. Furono dunque proposte cinque cancellate di semplice disegno a ferri quadri posti per angolo, sormontati da lance, e barre di ferro piatto orizzontali con semplici ricci ed ornati seguendo l'esempio di tanti cancelli coevi esistenti in Roma.

Per gli infissi delle porte e finestre si deliberò di adottare un tipo della maggiore semplicità rilevandolo da palazzi romani della medesima epoca, e ciò anche per le vetrate che si propose di eseguirle a piccoli quadretti e a liste di piombo, per i quali si pensò di provvedere vetri effettivamente antichi, che si requisirono fra i resti di demolizioni di vecchie fabbriche.

Secondo tali concetti fu presentato un progetto completo, che ottenne il plauso della Commissione Reale la quale dichiarandolo eseguibile in ogni sua parte, ne ordinava l'immediata esecuzione.

* * *

Se la Vignola erasi dovuta demolire in forza di ragioni imprescindibili dettate dal grandioso progetto di sistemazione della Zona Monumentale, era pure necessario ricostruirla in quelle medesime condizioni d'ambiente per non falsarne di troppo l'ubicazione. E dopo lungo discutere, sentito anche il parere di Corrado Ricci, geniale e coltissimo Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, si prescelse il piazzale della Moletta, a sinistra dell'ingresso principale della Zona, tra il fianco della Chiesa di S. Gregorio e i cancelli di recinsione della passeggiata.

I lavori ebbero principio nel Settembre 1911. Fatto lo sterro per le fondazioni queste furono eseguite continue ed in calcestruzzo fino al piano di campagna, e poi in pietrame squadrato e ricorsi di mattoni per un'altezza di metri 1,20 sopra terra, dove si eseguì lo spiccato, salvo a colmare poi questa differenza con terreno di riporto partendosi dal piano della strada. Per tal motivo l'edificio, recinto anche da un largo gradino in travertino, veniva ad essere sopraelevato dal terreno circostante per rendersi completamente visibile anche dal centro del vasto piazzale, che avrebbe avuto dinanzi.

La ricostruzione, eseguita con ogni cura, fu condotta a termine nel settembre 1912, cioè dopo un'anno dal principio dei lavori, e la fabbrica compiuta, come lo attestano le fotografie, è riuscita una fedele riproduzione di quella già esistente e solo completata, come fu detto, in quelle parti che erano nella mente di Prospero Boccapaduli.

Fu accennato, più sopra, che al centro della volta a botte lunettata del portico era uno stemma in marmo che si voleva rappresentasse l'insegna dei Boccapaduli; questo stemma di forma circolare era scomparso poco prima che si iniziasse la demolizione della palazzina, e si diceva anche che da un antiquario era stato acquistato e spedito nella lontana America.

Appurata dopo lunghe e pazienti indagini la verità di questa notizia, si potè sapere che a Roma di questo antico stemma esisteva un calco in gesso e non fu difficile averne uno stampo che fu riprodotto in scagliola. Come appare dalla fotografia qui riprodotta, questo stemma è di assai bella fattura, e sono modellate con fare artistico tanto la figura del levriere passante quanto la corona di fiori frutti e nastri, che lo circonda.

Prima però di sistemarlo al centro della volta, si volle tentare ancora una prova nello intento di essere certi che quello era effettivamente lo stemma già esistente sulla volta stessa del portico.

Fu pertanto interrogato l'ultimo proprietario della Vignola il Sig. Giovanni B. Lugari, ed un tal Romeo Filippini, quegli che aveva trasformato il portico in un magazzino, ed ambedue riconobbero lo stemma predetto.

Ma se fu fedele la riposizione in opera di quello stemma, al contrario non era esatto che quello fosse lo stemma della famiglia Boccapaduli, stemma che ha il campo a schacchi diagonali attraversato da una sbarra, pure diagonale, con fre stelle a sei punte. Non è riuscito a noi, nè alla Consulta Araldica che ne fu interpellata, di identificare il nome della famiglia cui era proprio lo stemma trovato alla Vignola.

* * *

La spesa complessiva della ricostruzione è ammontata a circa lire 72.000,00, somma ben modesta quando si confronti con la importanza e sopra tutto la specialità del lavoro eseguito, che imposero tempo e studio grandissimi.

Il travertino, delle Cave di Tivoli (Bagni), fu procurato della migliore qualità, senza peli, fenditure e vuoti, e tale che corrispondesse a quello usato dai primi costruttori della fabbrica.

La trabeazione completa, nuova intieramente per due lati e per gli altri due nuova soltanto nel fregio o nella cornice, fu eseguita dal masso e superiormente fu collegata con un sistema di catene in ferro per meglio stringere l'esile fabbricato.

Nel portico esistente molte furono le parti nuove eseguite, poichè la pietra aveva in molti punti subita l'azione del fuoco, ed il calcare appariva quasi cotto e privo perciò della necessaria resistenza allo schiacciamento. Molte furono anche le opere di tassellatura, pur limitandole al puro necessario onde la fabbrica non perdesse il carattere derivatogli dall'età.

Dell'antico pavimento del portico non esisteva traccia: fu pertanto eseguito con mattoni romani posti a spina, come si riscontra in altre opere coeve ed in alcune, specialmente in Roma, dovute al Vignola.

A meglio poi intonare il nuovo col vecchio, sulle fronti nuove del travertino e parimenti sulle nuove murature fu spalmata in più mani una velatura con acqua entro la quale si erano fatte macerare per più giorni, delle scorze di legno castagno.

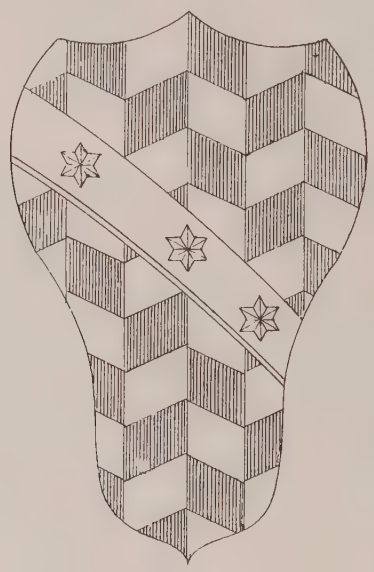
La palazzina è così oggi risorta, spostata di men che 300 metri dal suo luogo di origine, con poca spesa ed in brevissimo tempo.

Essa si erge, poco lontano, come si è detto, dal suo luogo di nascita, non più nella pace assoluta del Colle Aventino di contro al sole nascente, bensí alle pendici del Celio, verso l'Occaso, più d'appresso ai ruderi gloriosi di Roma. Dal colle della plebe si appressò al Palatino, colle degli aristocratici, presso le vette del Campidoglio e par che, con la gentilezza delle sue forme pure, elevi il canto giojoso della rinascenza quasi a rendere meno austera la severità dei ruderi gloriosi che la circondano.

* * *

Ma l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura nella già mensionata Assemblea dell'8 luglio 1909 faceva voti che oltre alla Vignola si rispettassero tutti i ruderi e i monumenti esistenti in quella zona; e la torre dei Frangipani, e la casa del Card. Bessarione ed altri monumenti, ancora aspettano l'opera del restauratore.

Architetto PIETRO GUIDI.



NOTE SV LA PITTVRA NAPOLETANA
DEL SEICENTO

I.

Innanzi il compiuto fiorire di Mattia Preti (1613-1699) e di Luca Giordano (1632-1705), tennero il campo della pittura napoletana gli artefici ch'eran nati entro l'ultimo ventennio del secolo XVI e che s'accolsero in torno le tre personalità maggiori di Jusepe de Ribera (1588-1652), di Massimo Stanzioni (1585-1656) e di Andrea Vaccaro (1598-1670). La scuola pittorica della quale furon vessilliferi questi tre maestri, pur nettamente diversi e distinguibili l'un dall'altro, serba legami a bastanza sicuri e talvolta anche evidentissimi con la scuola bolognese dei Carracci, con le forze alleate o reagenti ch'essa trovò nel territorio artistico di Roma, e con l'opera di Michelangelo da Caravaggio. Si tratta di legami sicuri, non di dipendenza assoluta. Per notare le diversità di spiriti e di forme che, commiste alle simiglianze, la pittura napoletana del Seicento presenta con l'arte fiorita in Bologna ed in Roma, sarebbe almeno necessario investigar l'opera di quei tre maestri, fissarne le caratteristiche eloquentissime, vagliar le nette distinzioni che individuano lo spirito e le forme di ciascuno. Bisognerebbe partire dalla ricerca delle simiglianze per giungere direttamente alla determinazione delle diversità. E bisognerebbe partire dalla delineazione precisa delle individualità singole per giungere a stabilire i caratteri precipui della comunità artistica dalla quale esse emergono, e che in esse ha le sue origini vere e le sue più chiare testimonianze. Ma pur senza penetrare in coteste disamine particolari, ci sarà lecito accennare a qualche tratto del gusto estetico prevalente in Napoli nella prima metà del Seicento, e sol per quanto possa esser utile alla immediata finalità di queste note.

Le origini locali della pittura seicentesca napoletana procedono da Giovan Battista Caracciolo, nato circa il 1570, quando ancòra eran vivi ed attivi Marco Pino da Siena (c. 1525-1588) e Giovan Bernardo Lama (1506-1598), morto nel 1637, quando Ribera e Stanzioni affermavan pienamente il fiorire dei loro mezzi e della loro virtù. Con questo pittore l'arte napoletana si divincola dal mondo artistico creato in Napoli dall'abondevole opera di Giorgio Vasari e di Marco Pino, per penetrar nel nuovo mondo che effondea le sue radici da Roma per la maestria dei Carracci e di Michelangelo da Caravaggio. Nell'opera del Caracciolo si accolgono e si confondono elementi pittorici di origine caraveggesca ed altri di origine carraccesca con prevalenza facilmente riconoscibile dei primi. Più tardi Massimo Stanzioni e Andrea Vaccaro daran testimonianza dei rapporti stabilitisi fra

la scuola bolognese-romana dei Carracci e la pittura napoletana assai più che non l'opera del Caracciolo che fu maestro ad entrambi; e d'altra parte il prevalere dell'influsso del Caravaggio nella educazione artistica del Caracciolo, e l'analoga prevalenza riscontrabile nello sviluppo dell'arte del Ribera, basterebbero a spiegare in qual modo la maestria caravaggesca abbia voce sicura nella pittura napoletana del primo Seicento, come di una sottocorrente ora più ed ora meno palese nel terreno delle sue forze attive. Ma quel che più importerebbe notare è ciò che i pittori napoletani *videro* nell'opera del Merisi, ciò che ne accolsero e ne seguirono; e forse quel che essi non curarono non accolsero e non seguirono di quell'opera potrà darci qualche utile barlume pel riconoscimento dello spirito secondo il quale operarono.

L'opera di Michelangelo da Caravaggio (1) procede dalla varietà coloristica, ottenuta con ricerca di tinte nette morbide e nutrite, alle violenti opposizioni della luce all'ombra; dallo squillare d'una chiarità solare su candidi lini o su tenere carni della giovinezza al rilievo energico che le figure robuste agili e nervose acquistano balzando dall'ombra, già annunziato dalla concezione essenzialmente scultorea di talune figure, come il *David* della Galleria Spada, il *Battista* della Galleria Doria, il gruppo dei martiri nella Chiesa dei Santi Quattro in Roma. E da quel gioco d'ombre e di lumi che a poco a poco andava ad annullare ogni ricchezza di tavolozza, da quella apparizione di figure che sembran fiorire e comporsi nella luce dopo aver dilacerato il velame d'ombra che le concludeva e ancora in parte le tiene, fu breve il passo a quelle figurazioni sceniche tutte velate di scuri svarianti fra brune masse e transparenze grige ove la luce scende rigida e netta come da uno spiraglio invisibile e batte con violenza sopra una zona corporea, su biancore di lini, su metalliche variazioni di corazze soldatesche — come nella *Negazione di San Pietro* della Certosa di San Martino in Napoli. Questo per la tecnica e per la visione scenica e figurativa. Quanto al suo caratterere intrinseco, l'opera del Merisi presenta, accanto alla *Deposizione* della Galleria Vaticana e alle *Istorie di San Matteo* in San Luigi dei Francesi, il cesto di fronzute frutta della Pinacoteca Ambrosiana: accanto alla pittura chiesastica, informata tuttavia a un senso vigoroso del dramma umano e a rappresentazioni energicamente naturalistiche delle *dramatis personae*, la manifestazione estrema della « pittura di genere », ove non è più un contenuto che si esprima in adeguata forma ma una semplice combinazione di cose naturali prese a pretesto d'un accordo di colori, d'un sorridere vivo di grappoli brillanti fra i pampini, sopra uno sfondo eguale di tinta grigio-fulva. Fra questi due punti estremi — fra la pittura naturalistica che si sommette alla significazione del fatto sacro traducendolo in fatto semplicemente umano, e la pittura che si distacca da qualsiasi preoccupazione di contenuto — è tutta una serie di quadri nei quali va ri-

(1) Su Michelangelo da Caravaggio v. gli *Studi* di Lion. Venturi, in *Arte*, 1910, pag. 191, 268, e in *Boll. d'Arte*, 1912.

cercata la nota dominante dello spirito cui s'informò l'opera di quel pittore che un critico inglese acutamente additò quale precursore lontano di Manet e di Courbet (1). Una giovine donna addormentata in una zona di luce vivida; e il suo sonno è triste, e grave è l'abbandono che tiene tutto il corpo e si rivela nella postura delle mani delicate. Un recesso campestre ove la Madonna dorme un suo sonno stanco tenendo sul grembo il Bambino addormentato anch'esso; più in là un candido angiolo giovinetto suona il violino, San Giuseppe gli regge con le due mani il testo musicale e segue con occhi avidi il suo gioco, mentre l'asinello è intento a quella correntia dei suoni, e l'umano occhio tien fiso anch'esso sul messaggero della musica dei cieli. Un giovinetto David che tiene acciuffata la testa enorme del gigante trucidato; e guarda innanzi a sè con lucidi occhi velati di malinconia pensosa. Un altro David dal bellissimo corpo, che siede stanco dopo l'impresa ardita e contempla il capo reciso di Golia quasi con un senso di disgusto e di pietà. Il Battista adolescente, seduto all'ombra d'un albero, con attitudine d'indolenza, con un sorriso sereno nel volto, con lo sguardo che sembra vagare nel vuoto come di chi guardi entro di sè a seguire il filo d'un pensiero limpido. Il Battista ancóra, che si volge vivacissimo nella vibrante energia del corpo solido e giovine, nell'atto di abbracciare un ariete. Una giovine donna in piedi, che suona un leuto, eretta nel corpo, con la testa in dietro riversa, con le mani nervosamente contratte su le corde dello strumento come a significare la tensione di tutti i nervi sotto l'eccitante carezza musicale, con gli occhi fissi nel vuoto, con la bocca quasi dolorosamente dischiusa a bere l'aria vivificata dal suono. Una fine donna che gioca a dadi con un giovine pensoso, e sembra illanguidire sotto il penetrante sguardo passionale del suo compagno. Un gruppo d'uomini che giocano. Un'accolta d'uomini che suonano strumenti varî. Una giovinetta delicata che trae musica dal suo leuto con fervore pieno, e piega la testa gentile come a meglio percepire il suono che s'esprime al tocco delle sue mani. Un'altra giovine donna che suona la mandòla, un po' languida nel suo sorriso e languida nel gesto delle mani lunghe e belle; e innanzi a lei son frutta sparse e luminosi fiori. Una madre che fila e si volge a guardare il cucìto della figlia giovinetta che le è d'accanto, intenta all'opera col fervore che l'inesperienza accresce. — Questi ed altri quadri più o meno simili constituiscono quella parte dell'opera caravaggesca che è più prossima allo spirito del pittore insofferente di giogo, e che spesso fornì motivi secondari alla produzione artistica destinata a luoghi sacri o dedicata alla memoria di sacre istorie: pittura semplice e fresca, fatta per gli occhi e non per il pensiero, il cui movente non fu nella significazione di un sentimento mistico o di un'alta vibrazione di vita umana, ma solo nel fascino pittorico fatto fine a sè stesso; e che sceglie questo o quel soggetto in quanto può esser mezzo più immediato alla manifestazione di quel fascino pittorico, di un bel gioco di luci in torno a una semplice figura umana presa dalla vita comune o ad

(1) B. Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, pag. 151.

un'accolta di piacevoli cose che possano offrire ai sensi gaiezza e varietà di colore, armonie di linee e sorriso di apparenze semplici e serene.

Un pittore contemporaneo definì una servile imitazione da Giorgione le pitture operate dal Merisi in San Luigi dei Francesi; ma in verità ciò che unisce il Caravaggio al grande veneziano, e all'opera di artefici noti ed ignoti che secondo il suo spirito operarono, è da ricercarsi specialmente — come già fu detto — nel carattere che informa quella parte della sua produzione alla quale abbiamo accennato. Mentre il pittore ribelle si svincolava dalla tradizione artistica alla quale rimanevano avvinti i suoi contemporanei, senza riuscire a creare un'arte nuova nè adeguata all'altezza di quella alla quale intendevano inspirarsi, anche risaliva alle origini poetiche ed idilliache della pittura di genere, a quel modo giorgionesco di trattare un soggetto « nor for the story, nor for the display of skill, nor for the obvious feeling, but for the lovely landscape, for the effects of light and colour, and for the sweetness of human relations ». (1) Mancarono a lui due elementi di capitale importanza nella pittura giorgionesca: gli mancò quel che può dirsi il presentimento della bellezza, quel senso della bellezza, anteriore alla ricerca empirica, che ha tanta parte nel culto della nuda e solenne beltà feminea materiata di trame d'oro e d'ambra chiara e di sangue, che fu proprio ai pittori di Venezia; nè seppe dedicare il suo pennello allo sviluppo del paesaggio come Giorgione e i suoi seguaci lo intesero, suggestivo negli sfondi luminosi e nelle masse arborate, intimamente connesso alla vita delle persone umane presentate nel quadro tutto fresco d'aria umida e d'acque mormoranti nelle fonti e nei canali erbosi. Ma nella sua predilizione veramente giorgionesca per soggetti musicali, per spensierate persone che languono in ardenza di passione o in dolcezza di musica, nel suo culto dei fiori freschissimi di rugiada, delle frutta saporose di maturità, della solida ed agile forma umana e delle tinte semplici e gaie, egli apriva la via di salvezza lungo la quale l'arte nostra avrebbe potuto dare i suoi più lieti sorrisi, poichè non era più lecito percorrer con grande fortuna le alte vie che avean condotto al culmine supremo abitato dallo spirito di Michelangelo.

Or cosa è passato di tutto ciò nella pittura napoletana dei primi seicentisti, che tuttavia parvero volgersi al Caravaggio come a ricca fonte che di sè potesse abbeverare il loro campo lasciato arido dai predecessori locali del secolo XVI? Parrebbe che, primi fra gli altri, i pittori napoletani avessero dovuto accogliere nella maniera più larga e più pronta lo schietto richiamo del Merisi; e che sotto l'influsso di questo pittore tutti gli elementi di « napolitanità » che si presentano con una certa costanza nella pittura nostra anteriore al Seicento, avessero dovuto fiorire tutti insieme, d'un tratto, a comporre le trame luminose dell'arte nuova. Ma quegli antichi e perenni elementi spirituali che fecero i napoletani più sensibili alla pittura senese del Trecento, tutta narrativa e riccamente decorata e gemmata, che non all'arte limpidamente dramatica di Giotto; che con vivacità li sospinsero

(1) B. Berenson, *Venetian painters of the Renaissance*, pag. 32.

verso l'arte incisivamente realistica e ricca di ori e di smaglianti colori dei quattrocentisti fiamminghi e catalani; e che li fecero ammiratissimi della scultura policroma spagnuola e delle terrecotte colorate di Guido Mazzoni, ove l'espressione individuale venìa spinta fino alla smorfia fissata nella solida materia, e portata fino all'estremo limite la gara fra la forma creata dall'arte e quella vivente e mobile creata dalla natura: tutti quegli elementi di « napolitanità » che, irresistibilmente e sempre, sospinsero i napoletani a concezioni naturalistiche dell'arte e alla pittura di genere, vivono anche più fortemente che non prima nella pittura del Seicento, ma senza libertà vera, senza schiettezza completa, involuti pur sempre nei modi della pittura chiesastica, commisti alle forme tradizionali che i Carracci e i loro seguaci tentarono di risollevare a più ricca vita di su le nebbie dei « manieristi » del Cinquecento estremo.

Vedremo, in un'altra serie di note su la pittura seicentesca napoletana, in qual modo e con quanta energia e con qual frutto di vita, quegli elementi di napolitanità s'affermino sia nell'espressione umana che nella plastica delle forme a creare la *diversità* della pittura napoletana di quel tempo rispetto a quella romana di origine carraccesca. Per ora c'importa soltanto notare che del Caravaggio i napoletani si fermarono a considerar solo quelle opere ove la varietà coloristica si tramuta in varietà digradante di piene ombre in torno a violenti battiti di luce; e soltanto quei quadri ove il suo realismo si stacca da liete e semplici e serene apparizioni di vita e penetra rudemente e violentemente nell'àmbito delle rappresentazioni sacre. E c'importerà notare soltanto, per ora, che pur avendo gli occhi fissi alle fiorite e alle fortune dell'opera dei Carracci e dei loro discepoli, essi non ebbero sguardo nè pensiero per quella larga serie di dipinti nei quali Annibale Carracci l'Albani e il Domenichino e il Lanfranco andarono elaborando e sviluppando il paesaggio classico italiano accanto al paesaggio fiammingo italianizzantesi di Paolo Brill, fino a raggiungere le più squisite finezze di tocco nella ricerca degli effetti di lontananza e delle transparenze aeree e nella vita dei tronchi e delle chiome arboree pregne di freschezza viva. Nulla essi videro e nulla accettarono di ciò che nell'opera del Caravaggio e dei Bolognesi v'era di più nuovo, di più libero e di men prossimo alle tradizioni del tardo Cinquecento — nulla di ciò che costituiva, sia pur frammentariamente, una parola nuova che l'arte italiana diceva in Roma negli albori del secolo XVII. Dell'arte loro i napoletani accettarono soltanto ciò ch'era continuazione logica dell'arte cinquecentesca, ed anzi quel che esattamente rispondeva agli spiriti e agli ideali della Controriforma. E benchè i loro committenti non fossero soltanto i monaci di San Martino o le suore della Trinità o i conventuali di San Paolo, questi primi seicentisti napoletani composero una pittura austera ed ombrosa, cattolica e claustrale, lontana dalla gaia vita popolesca ebra di musica e di aria aperta; lontana anche dalla varietà pittoresca dei colli calcarei e tufacei che abbracciano il golfo, e dall'opulenta Campania arboratissima, « in tristitia hilaris, in hilaritate tristis » come il perfetto eroe che fu suo figlio. È pur sempre nel popolo dei santi afflitti, degli anaco-

reti rattristati e adusti, dei monaci adoranti, delle giovani màrtiri e delle Vergini addolorate, che noi dobbiamo procedere alla ricerca delle espressioni più vive di umanità alle quali furon atti cotesti primi seicentisti. E certo non cercheremo le loro caratteristiche costanti, la loro fisionomia più vera, in quella ironica composizione dello Spagnoletto (mus. di Napoli) ove un asino ragliante fa da araldo ad un sileno dalla ventraglia oscena; o nella *Lucrezia* (mus. di Napoli) e nella *Susanna* (mus. di Frankfürt a M.) di Massimo Stanzioni ricalcate di su i modelli del Reni (Gall. Spada) e dello Zampieri (mus. di Berlino); o in quel suo *Baccanale* del Prado, ove tutto v'è da considerare fuor che una manifestazione adeguata e viva di quello spirito bacchico che con tanta prepotenza di ebrezza e di carnalità s'afferma in affini composizioni del Rubens. E in fine, mentre in taluni dei più squisiti quadri dei Carracci e dei loro prossimi il paesaggio prende il sopravvento su la rappresentazione religiosa; e mentre Paolo Brill si emancipa dagli episodi sacri che vedonsi nei paesi squisitamente composti in Santa Cecilia in Trastevere, e dipinge puri e semplici paesaggi nelle lunette della Cappella Sista in S. M. Maggiore e in quelle della Cappella contigua al Sancta Sanctorum alla Scala Santa, i nostri pittori evitano ostinatamente di porre nei loro quadri un sorriso di cielo effuso sopra un sorridere di verde, pur quando la composizione si presta ad accogliere quella grazia della natura e quella gioia degli occhi: e appena nudi tronchi spezzati ed aspre linee egualmente nude all'orizzonte accompagnano talvolta le loro scene o le loro figure, quando il fondo del dipinto non resti chiuso in una eguale effusione d'ombra.

Spettava ad un'altra generazione di artisti — a quelli nati entro il primo ventennio del secolo XVII — uscire dalla chiusa cerchia entro la quale si svolse l'arte dominata dalla maestria del Ribera e dello Stanzioni, e creare un secondo momento storico della pittura napoletana seicentesca. A tale generazione appartennero Aniello Falcone (n. 1600), Domenico Gargiulo (1612 - c. 1675), Salvator Rosa (1615-1673) e Bernardo Cavallino (1622-1654).

II.

Parlando in altra sede dell'arte di Bernardo Cavallino (1) già notammo ch'egli occupa un posto mediano tra il mondo del Ribera dello Stanzioni e del Vaccaro e quello della generazione successiva onde fiorì Salvator Rosa come una delle figure centrali di tutta l'arte italiana del Seicento. I suoi quadretti constituiscono in verità il passaggio più armonico dalla pittura dei suoi maestri a quella dei paesisti, dei battaglisti e dei pittori di scene popolesche; e benchè egli sia il più giovine fra i pittori maggiormente notevoli della generazione del primo ventennio del Seicento, parlare di lui dopo di Aniello Falcone o di

(1) A. DE RINALDIS, *B. Cavallino:* Napoli 1909.

Salvatore Rosa o di Micco Spadaro significherebbe interrompere quel filo della continuità storica che si compone di su le caratteristiche delle opere anche meglio che di su le successioni cronologiche intese con strettissimo rigore.

Molto deve il Cavallino a Massimo Stanzioni e ad Andrea Vaccaro; ma ha il pregio di inspirarsi a quanto è più fresco e più vivo nell'opera loro, più informato ad espressioni spontanee di grazia e di vivezza: e di qui egli procede verso l'elaborazione personalissima dei suoi mezzi espressivi, rappresentando quasi sempre istorie sacre o episodi biblici costantemente concepiti come altrettanti soggetti di pittura di genere. D'altra parte, è appunto nella elaborazione di quanto è più personale nell'opera sua ch'egli richiama alla mente qualcosa del colorismo e del chiaroscuro caravaggesco. Non solo nella elegante *Giuditta*, ma pur nei suoi fondi grigio-avana, nei suoi gialli e nei suoi marroni, in talune tinte nette ove la varietà cromatica è soltanto creata dai velami del chiaroscuro, e nella sua maniera di far penetrare la luce vivida negli ambienti chiusi — che ora s'accentua su l'elemento principale del dipinto, ora traversa la scena dando rilievo speciale a qualche forma, accendendo note squillanti di colore, dando animazione più viva a qualche gesto — noi riconosciamo una sua certa orientazione verso il Merisi, che lo tenne pronto a ricevere qualche benefico influsso veneto e fiammingo da lui accolto con spirito sveglio di vivace assimilazione.

Fu probabilmente la grande predilezione ch'egli ebbe per l'ambiente casalingo, per il gioco della luce che da una porta dischiusa penetra nelle zone d'ombra, che non lasciò al Cavallino il modo di sviluppare con continuità sufficiente la pittura di paesaggio. Il paese appare nel *Ratto d'Europa* (propr. Romano), nei tondi con due scenette della « Gerusalemme liberata » (Monaco di Baviera), nel *S. Sebastiano curato dalle donne* (Mus. di Napoli), ed anche più nel quadro di egual soggetto recentemente acquistato dalla Galleria Naz. di Roma e nel *Buon Samaritano* del Museo di Napoli: ma tuttavia gli elementi paesistici di cotesti quadretti son troppo lievemente variati e sviluppati perchè del Cavallino sia lecito parlare in particolar modo come di un pittore paesista. Le lontananze son sempre da lui vedute in qualche linea leggera di colli verdazzurrini talvolta velati tenuamente in grigio: vi si illumina al di sopra una tinta rosea di crepuscolo; ma in generale il cielo non gli appare nella sua azzurrità se non traverso qualche biancicare di nuvolette sparse, o per lembi vividi che si disvelano nel dilacerarsi di grosse e pesanti nuvolaglie striate di color fulvo con trasparenze bionde o plumbei riflessi. Gli alberi sono ammassati in cespugli e macchie di piena fronda, ispessiti sì che la luce non li penetra e non li traversa; e variano tra un monocromato verde-cupo che nelle frasche esteriori svaria in tinte giallo-marrone, e un monocromaro marrone avvivato qua e là da qualche tocco verde sfumato e talvolta schiarito fino a lieve tonalità bionda nella luce. E la frasca, in fine, che trattata a brevi colpi di pennello si delinea a foglie larghe e quasi tondeggianti nel *Samaritano*, tende a perdere ogni vera delineazione nel *S. Sebastiano* della Gall. di Roma, ove

grossi e rapidi tratti di pennello la rendono in masse dilacerate e sfumanti sopra lo sfondo del cielo, le cui dense nubi ne accolgono la tonalità per attenuarla e impallidirla nell'azzurro. Se volessimo trovare un riscontro a cotesti fondi paesistici del Cavallino non ad altri potremmo pensare che a Domenico Gargiulo, al quale ci richiamano subito le lontananze montane e la tonalità del cielo e quelle ammassate e trasversali nuvolaglie fulve e bionde che dilacerandosi lasciano sorridere l'azzurro.

Mentre frattanto ci è possibile di studiare, ed anche di precisare e limitare i rapporti che passarono fra il Ribera, lo Stanzioni, il Vaccaro e Bernardo Cavallino; e mentre per gli elementi del passaggio possiamo stabilire qualche contatto fra taluni suoi quadri e l'arte di Domenico Gargiulo; nulla sapremmo dire delle relazioni che potettero esistere fra l'opera sua e quella del capostipite della scuola verso la quale armonicamente egli ci conduce, quando ci partiamo dall'arte dei primi seicentisti napoletani. Anche Aniello Falcone, di ventidue anni men giovine del Cavallino, dipinse in piccoli quadri o in brevi scomparti murali istorie del Vecchio Testamento ed episodi della Gerusalemme liberata ed un martirio di San Gennaro ov'era parte preponderante il paesaggio della Solfatara; e come il Cavallino prendeva varie di quelle storie a pretesto di qualche vivace e raccolta scena di interno, il Falcone le prendeva a motivo di qualche scena di battaglia. Ma poco o nulla noi conosciamo ormai di Aniello Falcone, che si partiva dal *San Michele* della sagrestia del Gesù, « studiosamente condotto a fine benchè con maniera alquanto duretta e risentita nei contorni », per giungere all'affermazione piena della pittura di battaglia emancipata dai modelli classici, traverso una serie di opere che non doveano essere dissimili nello spirito informatore da quelle di Bernardo Cavallino. B. de Dominici lo fa discepolo del Ribera, e circa i suoi rapporti col Cavaliere d'Arpino, venuto fin dal 1589 a dipingere nella Certosa di San Martino, ripete più o meno esattamente quel che racconta delle relazioni stabilitesi in Napoli fra Giovanni Lanfranco e il giovinetto Salvator Rosa. Or che il Falcone abbia studiato col Ribera e che anzi lo abbia imitato con successo, noi non possiamo affermare o negare; ma è molto probabile che cotesto discipulato riberiano debba tenersi nel medesimo conto di quello cui accenna lo stesso biografo parlando della educazione artistica del Rosa. È probabile invece che al Cavaliere d'Arpino dovesse qualcosa il Falcone, e che, animato dagli esempi suoi, si educasse alla pittura di battaglie, seguendo la tendenza naturale che lo spingeva a dipinger cavalli e guerrieri armati con efficacia grande. Non v'ha dubbio che Aniello Falcone debba considerarsi come il corifeo primo della nuova pittura seicentesca napoletana, e che in particolar modo debbano a lui connettersi, come a precorritore immediato se non come a maestro vero e lungamente seguito, quei vari pittori di battaglie che lavorarono accanto a lui e a Domenico Gargiulo e a Salvator Rosa giovine, e dei quali conosciamo il nome solamente oppure non precise caratteristiche di stile — Andrea di Leone, Carlo Coppola, Marzio Masturzo. Non è questo il momento opportuno per avventurarci alla disamina dei molti quadri ritraenti scene guerresche, che furono attribuiti senza

sicurezza a quei pittori o ad Aniello Falcone o al Rosa, onde trarne qualche considerazione valevole per la storia dell'arte napoletana: in verità essi constituiscono un campo inesplorato, ove tutto è ancora da cercare, da chiarire e da determinare, e nel quale sarà necessario procedere partitamente ed a piccole tappe. Ma poichè ci è necessario toccare qui dell'ombrosa figura di Aniello Falcone, sarà lecito domandarci se sia possibile considerar insussistente qualsiasi rapporto fra cotesto pittore e Salvator Rosa, come vorrebbe l'Ozzola (1). B. de Dominici pone con sicurezza il Rosa fra i discepoli di Aniello Falcone; ed anche afferma che i « professori medesimi abbagliansi talora credendo di Aniello alcune battaglie che sono opera di Salvatore, e ancora restano in dubbio le due bellissime battaglie di Costantino Magno che sono in casa del Duca di Laurenzano, se siano del Rosa o del Falcone ». B. de Dominici si mostra esplicitamente propenso a credere del Rosa quei due quadri, dei quali uno solo è rimasto e trovasi in Napoli presso il conte Galanti; ma il fatto che fra tante sciocchezze da lui lasciateci in retaggio vi son anche buoni giudizi suoi nei riguardi della pittura di genere della quale ei particolarmente s'intendeva, ci induce a ritenere che qualcosa di vero dovea esservi nei rapporti da lui posti tra l'arte del Falcone e l'opera primissima del Rosa. Sentiamo ora il Dalbono, abbastanza esperto dell'arte napoletana dei secoli XVII e XVIII e che ebbe modo di osservar molti quadri del Falcone pria che andassero dispersi in varia guisa (2). « Debbo osservare — scriveva — com'egli usasse due maniere che io stimo rappresentassero due tempi: nel primo e nel genuino suo tipo egli è biancastro, attintato in chiaro, con figurine le quali s'intagliano, per così dire, sui fondi: nel secondo è caldo, con arie infuocate all'orizzonte, con fusione assai vivace ». Al primo tipo appartengono senza dubbio i due quadretti del Museo di Napoli che a quel pittore son per vecchia tradizione atttibuiti; al secondo doveano appartenere opere non giunte sino a noi e che poteano giustificare i rapporti posti tra l'« Oracolo delle battaglie » e la giovinezza prima di Salvator Rosa: il quale tuttavia dovette oltrepassare assai presto i modi del suo precorritore cominciando dal rafforzare la tonalità generale dei dipinti e i valori cromatici delle figure. « Il Rosa più copioso — dice lo stesso Dalbono — mette insieme le masse con getto animosissimo; ma Aniello Falcone, più sapiente, ritrae con maggior precisione, si ferma sulla corazza sullo scudo sull'elmo. È noto ancora che le teste dei cavalli di Falcone peccano alquanto di lungo, quelle di Rosa sono più corte. In quanto al minuto pennelleggiare, il pennello di Rosa forse non ha pazienza di ritrarre il sottile. In generale nelle teste, nelle braccia e nelle armi quelle minutezze delle quali si rende interprete Aniello col suo discepolo Andrea de Leone non si trovano in Salvator Rosa ». La conclusione dello scrittore è che « Salvatore non è allievo del Falcone », o meglio che « se Rosa è discepolo di Falcone lo è per poco ». Noi oggi non

(1) L. Ozzola, *Vita ed opere di Salvator Rosa.*

(2) C. T. Dalbono, *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli 1878.

abbiamo alcun argomento adatto a cancellare il giudizio del vecchio critico napoletano o ad oltrepassarlo con negazioni ch'egli non giunse ad enunziare. Nè d'altronde ci è possibile staccare nettamente la prima educazione artistica di Salvator Rosa dall'ambiente napoletano nel quale egli s'affermò prima; nè ci è agevole supporre che nessuna presa avessero sul suo spirito giovine gli esemplari d'arte rispondenti alla sua tendenza naturale ed alla sua prima passione, che specialmente per opera di Aniello Falcone si operavano in Napoli ov'egli visse il primo ventennio di sua vita e dove tornò dal 1637 al 39 dopo sol due anni di assenza. Bisogna invece pensare che i rapporti passati tra il Falcone ed il Rosa dovettero essere almeno della portata che può esser consentita dalla istintiva indipendenza di uno spirito autodidatta quale fu il grande paesista e battaglista napoletano. Ed è certo che gli esemplari del Falcone, la virtù suggestiva dell' « ambiente » da costui creato, dovettero far sbocciare nel suo spirito il gusto vivissimo per la pittura di scene guerresche; e che in fine non sarà difficile scorgere comunanze di motivi, di atteggiamenti e di dettagli vari fra opere giovanili del Rosa e quadri anonimi o incertamente attribuiti che dovettero uscire dalla scuola di Aniello Falcone e che d'altronde mostran chiaramente, nella composizione generale e nei dettagli, di non esser derivati dalle opere ove si affermarono le caratteristiche specifiche dell'ingegno e dell'arte di Salvator Rosa.

Benchè di Aniello Falcone e della pittura di battaglia noi dobbiamo qui solo accennare di passaggio, è certo che di lui e dell'arte sua poco più potrebbe dirsi di quanto ora diciamo. Delle due pitture viste dal de Dominici nella cupoletta della cappella dei principi di Santagata in S. Paolo dei Teatini, delle battaglie dipinte in due lunette nel chiostro di San Paolo e in quello di S. Agostino alla Zecca, non v'è che poco da osservare; e il *San Michele* frescato nella sagrestia del Gesù Nuovo è insufficiente a rivelarci caratteri specifici di un artista, e specialmente di un pittore che dovè la sua fama e la sua maestria ad un altro tipo di arte. Ricordiamo qui le due piccole scene soldatesche del Museo di Napoli, a lui attribuite da gran tempo per antica tradizione di inventari. Il primo presenta un gruppo di cavalieri spagnuoli dai larghi cappelli piumati, fermo sopra un'altura in penombra: un trombettiere avanzato innanzi il gruppo è tutto in luce, montato su cavallo bianco, vestito di rosso e d'azzurro: dall'altura discende e si dirige verso il fondo, in linea serrata, una colonna d'uomini d'arme. Ogni macchietta è segnata con tocco preciso e delicato nelle transparenze un po' grigie dell'aria. L'altro quadretto rappresenta una battaglia che si svolge fra terra e mare: gruppi di cavalieri si avanzano rapidi verso il fondo; i cannoni fumano e fiammeggiano da un'altura e su la riva; i navigli si delineano finemente, in lontananza, nell'effusione di una tenera luce grigio-azzurrognola, con riflessi perlacei ed opalini. V'è molto movimento nel tutto, molta vita, e grazia e vivacità nelle macchiette, efficacia di tocco nelle lumeggiature delle corazze, delicate gradazioni di tinte e di luci nel fondo. Manca, specialmente in questo secondo dipinto, quella ricerca di varietà cromatica che distinguerà poi i pittori di battaglie sopra tutto per le raffinatezze

tecniche cui seppe giungere Salvator Rosa nella elaborazione continua ed intensa dei suoi mezzi espressivi; ma v'è quell'amore del sottile, del tocco fine, degli effetti di lontananza bene studiati, che secondo il Dalbono fu carattere precipuo e fondamentale di Aniello Falcone; e v'è nel tutto qualcosa che fa subito pensare allo studio preparatorio condotto su incisioni di soggetto affine (ed in ispecie su quelle del Callot) ch'ebbero larga diffusione in tutta la prima metà del Seicento. Un rapporto sui battaglisti napoletani non potrà esser valevole se discompagnato dalla disamina di quanto si può conoscere di Filippo Llanos, che fu anche pittore di battaglie e che oggi può almeno essere studiato come incisore se non come pittore; e di Antonio Tempesta, le cui stampe furon publicate ad Anversa nel 1612 e che nell'opera sua conclude il logico ed armonioso passaggio dalla scena guerresca di tipo classico alla concezione più libera e personale che fu propria ai secentisti; e di Jacopo Callot che al Tempesta tolse vari motivi e li raffinò nel calore del suo spirito, nel tocco del suo gusto, nella grazia e nella squisitezza della sua tecnica; e di Stefano della Bella che del Callot seppe esser seguace assai degno e di fine gusto. Basterebbe tuttavia pensare al Callot, che sovrasta su tutti gli altri, che riassume rielabora vivifica i più fini tentativi di composizione e di tecnica, e riconoscere il sapore della sua arte in quelle masse animate che si muovono e si spostano e si snodano lontano, costituendo un costante motivo nella sceneggiatura di quadri di battaglia dipinti dai nostri pittori napoletani. E basterà la considerazione dei due citati quadretti del Falcone per comprendere in qual momento ed in qual punto s'inizi l'influsso di Jacopo Callot su la pittura napoletana, anche prima che di cotesto influsso avessimo testimonianza più larga e più certa nell'opera di Domenico Gargiulo.

III.

Per la facile e pronta propagazione delle stampe, l'arte di Jacopo Callot (1593-1635) fece assai presto sentire l'accento della sua voce viva in tutti gli ambienti artistici d'Italia; e là dove l'arte di Pietro Wander trovava successo facile e seguaci numerosi a dispetto dei fedelissimi della così detta « pittura classica », quelle sue stampe luminose e fini dovettero significare l'apparizione improvvisa di tutt'un mondo al quale conduceano naturalmente i complessi tentativi della pittura di genere di quel tempo; e che anzi anticipava tutte le conseguenze alle quali potean logicamente condurre quei tentativi, se animati dal calore d'una genialità feconda. Egli avea rapidamente percorso tutte le vie tracciate nel territorio artistico dei suoi predecessori; aveva fatto passare la sua arte traverso tutti gli stadi e le gamme della pittura di genere, partendosi dalle rappresentazioni di soggetti sacri per giungere alle grottescherie dei *Gobbi*: e quelle diverse vie anche avea l'una verso l'altra incanalate formandone la trama compatta del mondo d'arte che il suo ingegno vivissimo avea suscitato in comunione immediata con la vita vissuta. Le grottescherie onde

egli si compiacque, spinte fino alle più bizzarre commistioni degli elementi umani e bestiali, penetravano nel mondo religioso a crearvi quelle due *Tentazioni di S. Antonio* che degnamente s'aggiungono agli analoghi prodotti dell'arte suggestiva di Gerolamo Bosch e del vecchio Bruegel; e lo spirito delle mosse composizioni popolesche, delle fiere e della guerra, penetravano nel medesimo campo a crearvi le piccole scene animatissime dei *Martirii*, l'animazione febrile del miracoloso *Passaggio del mar Rosso*, la solenne *Ascesa del Calvario*. Per via reciproca potremmo dire che il *Sant'Antonio tentato* e la *Passione del Cristo* e i *Martirii degli Apostoli* furono a lui pretesti opportuni a composizioni bizzarre o largamente sceneggiate e vive di tutte le vibrazioni nelle quali si manifesta l'anima della folla. Ov'è la folla che palpita quivi anche è il più forte accento dell'arte di Callot; e se la naturale tendenza del suo temperamento lo spingeva irresistibilmente alla pittura di genere di carattere popolesco, la vivezza del suo grande ingegno lo destinava a sollevare le sorti di quella pittura a vera dignità di stile e a comporne l'eloquenza come nelle pagine di un vasto libro di vita. Il segno fatto sempre più preciso e più semplice, più libero e più significativo, portato fino alle estreme finezze del bulino, ridotto al più lieve solco che l'acido possa bagnare su la lastra graffita, rendea per forza di chiaroscuro il preciso e vivo rilievo d'una persona o d'una scena vivamente lumeggiata; e rendea l'anima accesa e strepitosa della folla, significata in mille gesti e nelle loro combinazioni mutevoli, sì che noi possiamo coglierla alla semplice visione della finzione artistica come nella realtà potremmo coglierla per l'udito traverso il ronzio vasto e complesso delle sue voci lontane. E in questa folla di Callot ciascun elemento è vivo di per sè, ciascuna persona vive la sua propria vita nell'aspetto nel gesto nelle vesti nell'ombra che se ne proietta sul suolo; ed è nello stesso tempo parte inseparabile di quell'organismo umano dalle mille facce, che s'accalca si muove si snoda e si disperde nelle piazze amplissime, nelle strade che s'affondano fra le alte case illuminate, a piè delle vecchie torri parigine, nei porticati adorni di alte colonne, di festoni, di ampie scalee e di arcate armoniose, nella campagna ondulata di colli, ridente in alberi fronzuti, accidentata di balze, fresca di zone d'ombra, aperta all'effusione del sole. E quell'elemento umano disciolto dalla folla, separato e unificato, riappare in altre pagine, visto in tutti i suoi aspetti ed in ogni suo moto, nella dignità regale, nella nobiltà del cavaliere, nella spavalda spensieratezza del soldato seicentesco, nell'operosità tranquilla del contadino, nella semplicità bonaria del popolano, nel sorriso semplice della massaia, nell'eleganza fine della dama, nell'effeminatezza del cortigiano, nella miseria dello storpio e dell'invalido, nel ridere acre del buffone. E tutte le apparenze della vita, le sue brutture e i suoi sorrisi, le sue mostruosità e le sue futilità, il torneo e la fiera, la guerra e l'assassinio, il martirio e la mascherata, il lavoro ed il gioco, le miserie e le eleganze, passano così tutt'insieme nell'ampia scenografia che il Callot prese alla vita del suo tempo e di tutti i tempi; e con esse tutte le finezze della tecnica che segue fedelmente le apparenze del vero, ne analizza le forme, ne sprigiona il

senso riposto, ne coglie sottilmente e ne rafforza gli accenti. Quale tesoro di esempi e di maestria e di suggerimenti per un artista di quel tempo che avesse riconosciuto d'esser più incline a rappresentare una folla tragica o festante che l'infanzia di Gesù nelle braccia della Vergine sorridente e mesta o la pietà della Madre sul corpo sanguinante ed esangue del Cristo! E se in Napoli Aniello Falcone, rimasto fedele alla sua specializzazione di battaglista, si volse al grande incisore francese sol per quanto potea suggerirgli nella composizione delle masse di cavalieri che si spostano e s'allungano in colonne serrate nei fondi delle battaglie, più larga messe dovea fare in quegli esemplari molteplici il suo discepolo Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, che fu sopra tutto il pittor popolesco della scuola napoletana del Seicento.

Narra il de Dominicis che cotesto pittore possedeva una cospicua collezione di disegni di vari maestri e che « oltre a' disegni avea fatto raccolta di buone stampe originali, e fra queste una gran quantità del Callot e di Stefano della Bella; ma nel Callot egli pescava i pensieri delle sue rappresentazioni popolaresche anzi che le ricavava dalle lontane figurine quasi invisibili ma sempre graziose di quell'ammirabile ingegno. Ed in vero chiunque considera le opere del Callot, le trova piene di strani capricci ed invenzioni, accompagnate sempre da innumerabili graziose attitudini; laonde molto vi è da vedere e molto da rubar destramente senza far conoscere il furto ». E narra poi di un quadro del Gargiulo rappresentante « una *Fiera* con varie e copiose invenzioni: chi fa mercato, chi compera, chi sfaccendato riguarda ciò che succede, chi ascolta ciarlatani e saltimbanchi che fan comedie, e 'l tutto con verissima e felice imitazione eseguito; benchè in questa fiera può dirsi ch'egli imitò quella ammirabile di Jacopo Callot dal quale rubò di peso i concetti ». Ed anche una imitazione assai prossima all' opera del Callot dovea essere un altro quadro, anch'esso perduto, rappresentante un « *Sant'Antonio tentato da Demonii* di capricciose orribili forme ». D'altra parte fra le opere rimasteci del Gargiulo ve n'è qualcuna che può darci testimonianza dell'uso che spesse volte egli dovette fare degli esemplari del Callot; ed a tal fine ci basterà fermarci sopra uno degli affreschi quasi distrutti che fra il 1651 e il 1656 egli dipinse nell'atrio della Chiesa di San Martino; e propriamente quello che rappresenta il *Saccheggio d'una Certosa* e che anche può esser osservato nel bozzetto ad olio che ne serba il Museo di Napoli. Non solo nella concezione dell'insieme ma pur in taluni dettagli il dipinto del Gargiulo s' approssima di molto alla stampa del Callot di soggetto eguale, segnata al n. 560 del Catalogo del Meaume. Nell'uno e nell'altra l'edificio è messo in prospettiva a sinistra; un gruppo di saccheggiatori salitivi al di sopra ne smantellano le mura a colpi di piccone; e nell' alto fuma e fiammeggia l'incendio. Tanto nel dipinto che nella stampa si vedono i saccheggiatori venir fuori dalla porta della chiesa recando casse, altri caricarne un carro fermato lì presso; ed alcuni soldati spingere verso destra un monaco cui han legate le mani sul dorso, ed altri, a sinistra del quadro, inseguire e percuotere un religioso facendolo ruzzolare al suolo.

Il pittore, che in quello e negli altri dipinti della medesima serie, dovea commemorare le persecuzioni subite dai Certosini in Inghilterra sotto il regno di Enrico VIII, ha moltiplicato in tutta la scena gli episodi di violenza e di crudeltà soltanto accennati dal Callot: ma laddove nel bozzetto del Museo ha slargato l' ambiente, ha ampliato e prolungato lo sfondo aprendolo sopra una strada campestre arborata, anche più fedele al modello s'è mostrato nell'affresco, riproducendovi la scena chiusa del Callot (con un muro egualmente merlato interrotto da un arco con sopravi una piccola tettoia di tegole) e i due ufficiali a cavallo che nella stampa sorvegliano il saccheggio. La derivazione da cotesta stampa è dunque così evidente e diretta nell'affresco citato e nel bozzetto, da poter essere tenuta come punto di partenza per stabilire e misurare la dedizione del pittore napoletano all'incisore francese.

Ed anche le macchiette che sono nel bozzetto del Gargiulo, vivacissime, segnate con fine tocco di pennello, in un affollamento pieno di moto, mostrano chiaramente l' influsso del Callot e l'accurato studio che il nostro pittore dovette fare delle sue stampe. Constituiscono esse una caratteristica spiccatissima in tutta l' opera del Gargiulo, sottili ed agili come nel francese, allungate nelle proporzioni, talvolta anche troppo e specialmente nelle gambe, e toccate con tinte grigio azzurrine o verdastre, giallastre o d'un roseo mattonaceo, a pennellate brevi e piatte e con impasto un po' secco di colore. In questa tecnica delle macchiette la mano del Gargiulo andò dapprima segnando le figurine con accuratezza e precisione di linee fino a renderle come intagliate su lo sfondo; ma quasi sempre la sua fattura mostrasi più larga, si affida maggiormente al tocco del pennello per gli effetti della delineazione, si fa più libera e franca, fino a raggiungere una efficacia sicurissima nelle masse lontane che per la lontananza e pei velari della luce diffusa risultano vive più tosto pel moto e per la vivacità dell'insieme che per la delineazione precisa dei suoi elementi singoli. Del primo stadio di cotesta tecnica può darci buono esempio un piccolo quadro della Galleria Nazionale di Roma che presenta in ambiente romano una scenetta di vita popolesca partenopea. V'è una madre che stringe al seno il suo bambinó, uno storpio, pezzenti laceri e scalzi, uomini dalla faccia sparuta che s'accolgono in torno un focolare improvvisato e mangiano maccheroni portandoli alla bocca col mezzo semplicissimo delle mani. L'ambiente di Roma è « di maniera », indicato soltanto dalla lapide con tracce di inscrizione sopra un arco grigio posto nel fondo; e il pittore lo trasse probabilmente da una stampa o da un disegno del tempo, mostrando anche qui, nell' insieme della composizione, d'essersi inspirato a qualche opera del Callot, che tuttavia non saprei determinare. Il disegno, il tocco, il colorito mostrano un dipinto da attribuirsi con sicurezza a Domenico Gargiulo: le chiare tinte grige, o d'un gialletto rosato impastato con molta biacca, o di tonalità giallo-marrone nelle mura e negli edifizi; le tinte azzurre, grigio-verdastre e rosee nei panni delle figurine; la carnagione bruna un po' legnosa, sono caratteristiche sue spiccatissime; e v'è una certa durezza di contorni della quale egli si mostrerà libero in

altri quadri ma che tuttavia ci apparirà più sensibile e peggiorata in talune sue composizione con figure terzine.

Noi non possiamo credere alla solidità degli studi preparatori del Gargiulo della quale discorre il de Dominici, e ancor meno al' affermazione ch'egli « divenne un eccellente disegnatore del corpo umano » lavorando nella scuola di Andrea Vaccaro. L'opera sua ci dà esempi del tutto negativi in questo senso. Il solo della schiera dei paesisti e battaglisti napoletani che s'ebbe una regolare educazione artistica fu Aniello Falcone; ma la deficienza di essa è evidentissima pur nell'opera vivace e originale di Salvator Rosa che tuttavia, per la tenacia del suo volere e per la rielaborazione continua ostinata intelligente dei suoi mezzi artistici, riuscì almeno in parte a superare il danno che la sua grande vivacità di impressionista e la sua giovanile insofferenza di metodico studio derivarono al disegno dei suoi quadri composti con figure grandi al vero. Ma il Gargiulo, che non ebbe l'ingegno e le doti artistiche e la tenacia laboriosa del suo maggior contemporaneo, mostra subito povertà quando il pennello abbandona il tocco vivace delle macchiette per modellare figure più grandi.

Negli scarsi esemplari suoi che ci presentano persone al vero, il pittore si mostra completamente dedito ai modelli che trovava nell'opera dei maestri napoletani del Seicento, e specialmente in quella del Ribera e di Andrea Vaccaro cui di parecchio s' avvicina nella *Madonna con Santi* della Ch. di Donna Romita. Ma in questo quadro e nell'*Ultima Cena* di S. Maria della Sapienza, quanta durezza nel segno, quanta superficialità di colore e quanta legnosità di modellato! e l' opera si salva in parte alla disamina per talune teste vive ed espressive e pel movimento che il pittore sa dare alle figure ed alla loro composizione. Ma mentre in cotesti quadri l' affrettata pratica del Gargiulo è alquanto riparata dalla sua preoccupazione di comporre lavoro non inadeguato ai modelli prescelti e dallo stesso sforzo dell'imitazione, il suo fare appare anche più trascurato nei quadri e negli affreschi a figure terzine, ov'egli oscilla quasi sempre fra il desiderio del buon disegno e la tecnica franca e spigliata che gli dà così buoni effetti nelle figure minuscole. Le figure che popolano gli affreschi del Coro dei conversi in S. Martino e quelli dell'atrio della Chiesa e la lunetta del Tesoro vecchio rappresentante la *Raccolta della manna nel deserto*, c dànno testimonianza assai chiara di quella oscillazione; e, dopo tutto, lo fanno apparire soltanto quale un praticante frettoloso ma pieno di spirito, che mira in ispecie al vivace effetto dell'insieme. Il *Martirio di San Sebastiano*, e anche meglio l'*Adorazione dei pastori* del Museo di Napoli, ci dànno esempio di quella transposizione della tecnica delle macchiette nelle figure terzine: figure magre, allungatissime specialmente nelle gambe, modellate a brevi tocchi o a pennellate striscianti, incerte nelle forme, e tuttavia vivaci e mosse. Viceversa l'*Ex-voto* dei monaci di S. Martino per la peste del 1656, pur appartenendo agli anni di maturità del pittore, è la più chiara prova del fallire dei suoi mezzi artistici quando egli vuol comporre opera non adeguata alla sua sola possibilità. Le sole figure meritevoli d'es-

ser considerate in quel quadro sono l'autoritratto del pittore e l'uomo abbattuto al cospetto della « Peste » posto in iscorcio a sinistra. Nel rimanente è da notarsi l'intenzione di imitare, nel S. Bruno volante e nel frate posto in primo piano con le braccia dischiuse in una implorazione fervida, i modelli che Stanzioni e Ribera aveano forniti con maestria ai pittori napoletani. Ma di quanto siamo lunge dai bei certosini dalla testa rasa e dalla cappa color avorio che lo Stanzioni avea posti in torno alla diritta figura di San Bruno e al cospetto della Vergine e ai piedi del Cristo deposto! chè nè pure la possibilità o la necessità di fare ritratti dal vivo animò di forza il pennello del nostro artefice; e se in talune di quelle teste può riconoscersi qualche ritratto, in molte altre ricorre un modello unico, povero e volgare nell'espressione e nella forma quanto il S. Gennaro e il S. Martino presenti alla scena. Partendo dalla considerazione di opere siffatte si giunge logicamente ad attribuire al Gargiulo il presunto *Ritratto di Masaniello* del Museo di Napoli, e l'altro non meno presunto del Museo Filangieri, e il *Ritratto di vecchia* della Galleria Barberini.

Non è mai nella forma dell'individuo preso di per sè e nelle accentuazioni del suo carattere che noi possiamo trovare le più felici espressioni dell'arte di Domenico Gargiulo; ma è nel rendimento della folla, accalcata o dispersa nelle piazze napoletane o nei campi o su alture lontane, che noi possiamo scorgere tutto quanto egli potea dire e disse in miglior modo col suo pennello. Le caratteristiche e le qualità che a pena si accennano nel *Martirio di S. Sebastiano,* già citato — concepito alla maniera stessa nella quale il Callot componeva nelle sue stampe minuscole i martirii degli apostoli — e in qualche rappresentazione di scene guerresche (1) ove i combattenti lontani appaiono come nuclei di ombre agitate, dovettero manifestarsi con maggiore e miglior ricchezza in altri dipinti ove la folla, côlta nella visione immediata della sua vita, costituiva il soggetto stesso della composizione. Nulla possiamo dire d'una *Strage degli Innocenti,* molto lodata dal de Dominici e che secondo lui iniziò la fama del pittore popolesco; nessuna traccia ci resta della grande tela misurante 24 palmi per 14 ove il Gargiulo « figurò il *Trionfo di Cesare Augusto* con migliaia di figure, vestite ed armate con proprietà romana ed adornate con varie foggie d'abbigliamenti »; e nulla dei due quadri commemoranti lo sbarco a Napoli dell'Infante Maria sorella di Filippo IV di Spagna nel 1630 e la festa che in suo onore ebbe luogo nel palazzo del vicerè. Ci restano tuttavia tre dipinti dello stesso genere, ma di carattere più

(1) Una *Battaglia* nel Museo di Napoli, firmata con la sigla del Gargiulo, può tenersi come esemplare tipico per l'identificazione di opere affini del medesimo autore. Il quadro è intonato su la chiara colorazione fulva e grigio azzurrina consueta al Gargiulo, e presenta parecchie caratteristiche riscontrabili in altri suoi dipinti. Per esempio: il disegno dei cavalli; i quali sono alti su le gambe; men grossi e meno tondeggianti nella groppa che i cavalli di tutti gli altri battaglisti napoletani compresovi Salvator Rosa; di manto assai spesso bianco e con scarse velature grigie o bionde; di testa piccola ed allungata, riconoscibile sempre per l'occhio nero grande rotondo e sporgente, e per il brusco passaggio dall'osso mascellare largo al muso assottigliato.

intimamente popolare che non gli ultimi due citati: il corteo per l'Eruzione vesuviana del 1631 (Coll. del Duca della Regina), la scena della rivoluzione napoletana del 1647 (Museo di Napoli) e gli episodi della peste in Napoli nel 1656 (ibid.).

Nel primo è San Gennaro, patrono della città, che ferma con la miracolosa forza del suo comando la lava vesuviana e la pioggia di cenere e di lapillo che incombe sul popolo tremante. Il santo appare nell'altitudine del cielo ove la nuvolaglia minacciosa devia e s'allontana; e frattanto la sua imagine aurea e le ampolle che contengono il sangue vivo del suo martirio sono portate per la strada sotto un baldacchino, tra le fervide preci, nel corteo capitanato dal vicerè e dal cardinale Buoncompagno e delle maggiori autorità cittadine fra una calca mobilissima di plebe che s'addensa nel vasto piazzale fuori la Porta Capuana. Nel quadro riferentesi alla rivoluzione la scena è presentata nella piazza del Mercato, con la vista del Vesuvio nel fondo, il campanile di S. Maria del Carmine a destra e tutt'in torno le alte case napoletane ove ad ogni finestra è gente che si affaccia o biancore di panni messi ad asciugare al sole. Nel centro è un'alta base marmorea con una serie di teste recise e sanguinanti lungo il cornicione: l'Epitaffio del Mercato, rimasto sempre incompiuto e poi distrutto, che Masaniello ordinò all'architetto Cosimo Fansago perchè in bronzee lettere vi si inscrivessero su le quattro facce le concessioni che il vicerè Duca d'Arcos avea fatto al popolo, quando parve che dopo i primissimi tumulti del luglio si potesse addivenire ad un accordo fra il governo spagnuolo ed i napoletani. Quelle teste recise sono invece esponenti delle sommosse succedute al mancato accordo e ch'ebbero fine con l'entrata in Napoli di Don Giovanni d'Austria: e ponendole lì, su quell'incompleta costruzione, nel centro della scena, e ponendo nel fondo Masaniello in piedi sopra un banco nell'atto di arringare il popolo, e presentando lo stesso personaggio in trionfo sul primo piano del quadro, il pittore mostra chiaramente di aver voluto presentarci una sintesi commemorativa di avvenimenti, più che qualche singolo episodio con precisa data assegnabile. L'agitatore popolare è mostrato nell'atteggiamento di un dominatore che senta venire a sè consenso ed amore di popolo, vestito di chiaro, con piume rosse al cappello, montato su cavallo rossigno. Lo circondano e lo seguono i suoi consulenti, i così detti Capi-popolo; e la plebaglia si accalca d'in torno, lacera agitata urlante; e poi si sparpaglia in densi gruppi per tutta la piazza, la riempie e la corona, agitando nell'alto lance ed alabarde, schioppi e bastoni minacciosi. Verso destra passa rapido un gruppo di popolani con a capo la bandiera dei pescatori contrassegnata dall'àncora; passano carri colmi delle robe tolte alle case saccheggiate; s'avanzano in fretta femmine armate e inferocite; altre accorrono recando fascine per metter fuoco alle case dei nemici. Qua e là qualche sospetto traditore del popolo è acciuffato malmenato trascinato al suolo, affidato al boja; e nel mezzo, presso l'Epitaffio insanguinato, il corpo d'un giustiziato è legato a un palo per i piedi, pendulo sul tripudio feroce. V'è qui veramente lo spirito della rivolta e della esagitazione folle e cruenta della plebe, come nel quadro della Peste v'è il senso della devastazione tragica

d'una folla che s'abbatte su la strada, fra l'urlo del terrore e il silenzio della morte. La terribile scena si svolge nell'antica piazza del Mercatello (oggi piazza Dante) limitata da Port'Alba e dalle mura di cinta messe a ridosso delle Cisterne dell'olio. È un agitarsi di becchini dalla bocca bendata, rapidi nel passo e nel gestire violenti, tra infermi che invocano soccorso, moribondi abbandonati alla loro sorte senza scampo, cadaveri lividi nei quali è rimasto irrigidito e fisso il gesto dello spasimo estremo. I cadaveri vengono raccolti d'ogni parte, trascinati al suolo a mezzo di corde, sorretti per le braccia, ammucchiati sopra carri che per il peso soverchio si sfiancano su le ruote; e nel fondo bruciano mucchi di panni o di morti; e v'è gente che accorre affannata; e vedonsi qua e là medici preti magistrati, tra i gruppi agitati dei becchini. Nel primo piano è una donna supina nella morte, alla cui mammella livida resta disperatamente attaccato il bimbo poppante che ha ancora nelle carni il colore della vita: motivo, questo, che ricorre pur in uno dei due bozzetti composti da Mattia Preti (Mus. di Napoli) pe' suoi affreschi commemorativi della epidemia dipinti su le porte di Napoli fra il '57 e il '59: variante crudele d'un episodio del « Morbetto » di Marc'Antonio Raimondi. La personificazione della Peste che vedesi nell'Ex-voto già descritto dei monaci di San Martino — in figura feminea allungatissima e scarnita di forme, terrea di colore, dalla testa scapigliata e feroce, dalle mammelle flaccide pendule sul ventre gonfio — ricorre anche qui nel primo piano; ma in maschia figura completamente nuda, di bruno color rossastro nell'ombra, commista alla folla, invisibile a tutti, che si addita e furiosamente colpisce con un flagello le creature ancòra non tocche dal morbo, mentre nell'altitudine delle nubi la Vergine Maria si genuflette invocando grazia dall'Eterno Padre.

Noi non possiamo dire con sicurezza se le date di questi quadri ora indicati coincidano più o meno con quelle degli avvenimenti che commemorano. Da quanto possiamo sapere delle opere perdute o ancor oggi non ritrovate e identificate del Gargiulo, più volte ei riprodusse episodi della rivoluzione del '47 e della peste del '56, e molto probabilmente in tempi diversi. Differenze notevoli di tecnica non è possibile riscontrare tra di essi, anche perchè il Gargiulo non fu mai un vero rielaboratore studioso delle proprie norme e dei propri mezzi; e tutt'al più potremo tener conto d'una maggiore rapidità e libertà di moto delle macchiette nel quadro della Peste e una fattura più larga, una sceneggiatura più vivace benchè meno addensata. D'altra parte in questi quadri, più che altrove, il richiamo all'arte del Callot quasi s'impone alla nostra mente, laddove nulla di preciso ci è possibile dire dei rapporti del Gargiulo con pittori operanti un egual tipo di arte, con gli artefici fiamminghi di bambocciate e con quelli che in Roma seguivan l'orme di Pietro van Lear.

Facilmente il quadro della Rivoluzione ci fa pensare a quello analogo della Galleria Spada attribuito a Michelangelo Cerquozzi, ma in verità il richiamo non può ad altro esser dovuto che alla identità del soggetto rappresentato. Assai meno vivace, meno affollato, di diverso spirito, di diverso colore, senza vero carattere locale è il quadro romano; e non v'è nulla che possa far veramente stabilire i rapporti fra la sua tecnica e quella seguita e mante-

nuta sempre dal pittore napoletano. Si tratta tuttavia di un quadro la cui attribuzione al Cerquozzi non può esser sicura e che anzi è con sicurezza ripudiata dal Woltmann; ma istituendo un confronto fra i pochi quadri che posson dare testimonianza più certa dell'opera del Cerquozzi (quelli ad esempio della Galleria Naz. di Roma e della Gall. Colonna). e i quadri del Gargiulo, sarà facile osservare come nel pittore napoletano nulla si ritrovi di quanto è maggiormente caratteristico nel romano, e viceversa. Nel Gargiulo non troviamo quei fondi di cielo bruno, immobile, tutto in nota bleu, su i quali le figure, accuratamente costruite ma senza larghezza di tocco, staccano come se vi fossero intagliate; nè troviamo quei toni violetti che animano le zone d'ombre nel Cerquozzi; nè in fine la concezione del chiaroscuro tenuta dal pittore romano. Fra i due artisti non v'è che ricorrenza casuale di modi e non altro rapporto oltre quello derivante dalla corrente artistica ch'entrambi seguirono separatamente.

IV.

Ma dove il Gargiulo non dà vita ai suoi quadri con movimento di folla e vivacità di macchiette, la sua pittura può ancor essere interessante per l'ambiente scenico, per l'inquadratura architettonica delle sue composizioni, per le sue prospettive, per il suo paesaggio. Così nell'Ex-voto dei Certosini il miglior elemento del quadro è dato dal grande loggiato coperto che, traverso alte arcate, mostra la città di Napoli vista dall'alto di San Martino, e il Vesuvio nel fondo, nella forma assunta dopo l'eruzione del 1631 assai simile a quella che mostra attualmente, il cielo ridente di chiarità mattutina, un poco velato di riflessi grigio-cilestrini o di nuvole giallette che van facendosi più pallide nella luce che s'effonde sul mare e impallidisce su le vele che lo solcano. Buono è lo sfondo, dipinto con verità di toni locali oltre che con verità topografica, e buona è la grigia architettura dagli agili archi adorni di festoni a chiaroscuro e di figure di certosini nei pennacchi, che vorrebbero rifare gli atteggiamenti e le posture dei magnifici Profeti dipinti dal Ribera nella navata della Chiesa. Fu detto dal de Dominici che questo buono elemento del quadro fu opera di Viviano Codazzi, che « non sapea di figura » come afferma un documento e che in Napoli si serviva della collaborazione di Domenico Gargiulo, come in Roma di quella di Michelangelo Cerquozzi, per animar di macchiette le sue pitture di prospettive architettoniche. Ma su questo punto sarà bene mettere in chiaro qualche dato di fatto per dedurne che se il Gargiulo aggiunse figure e scenette alle architetture del Codazzi, non sempre gli edifici o gli elementi architettonici che appariscono in opere del pittore napoletano debbono ritenersi dipinti da quel pittore di prospettive.

Viviano Codazzi (così egli si firmava, non Codagora; e così è nominato nei documenti della Certosa) s'impegnò a dipingere tre prospettive nella chiesa di San Martino: il colonnato che inquadra il *Crocefisso* del Cavaliere d'Arpino nella sagrestia; la scala

della *Casa di Pilato* nella parete opposta, ove Massimo Stanzioni pose con buono accordo le sue figure; e un'altra prospettiva nella grande lunetta del Coro della Chiesa ove Giovanni Lanfranco dipinse poi il fresco della *Crocifissione* (1). La mancata esecuzione di questa terza opera e l'improvviso allontanamento del Codazzi da Napoli indussero i certosini a sospendergli i loro pagamenti; e di qui nacque una lite che fu conclusa soltanto nel 1695 con la vedova del pittore, il quale era morto in Roma fin dal 1672. In una delle carte dalle quali si trae notizia di questa lunga lite si legge che « l'ultima paga che li si dette furono docati 50, alli 10 di novembre 1646. che poi venne la rivoluzione di Napoli alli 6 di luglio 1647, e detto Viviano nello stesso tempo si n'andò in Roma con tutta la sua famiglia e robba ». V'è poi una lettera del Codazzi, datata da Roma il 19 marzo 1651, nella quale egli invoca il danaro che dice spettargli; e quindi un « esposto » senza data, spedito anche da Roma, nel quale ei dice: « et al tempo che era vicerè il Sr. Conte d'Ognatte io fui in Napoli, feci di nuovo istanza, (il priore) mi promise assai ma non mi osservò nulla; ma se io mi fossi potuto trattenere cossì avrei supito il negotio ». Ivi anche ricorda un « mezzo tondo » con prospettive, ordinatogli senza regolare contratto per la rappresentanza di un « Sacrificio » da porsi nella Cappella del Tesoro; e dichiara ch'egli è pronto a compiere cotesta pittura pur che i monaci vogliano inviargli in Roma la tela che in Napoli egli aveva soltanto abbozzata. Da tutto ciò risulta chiaro che la dimora di Viviano in Napoli non va oltre il luglio 1647; che nulla sappiamo della precisa data iniziale del suo soggiorno napoletano, e cioè se cotesto soggiorno fosse di qualche tempo anteriore al 1644; che le prospettive esistenti nei quadri del Gargiulo dipinti posteriormente al 1647 non possono essere opera del Codazzi; e in fine che appunto da questo artefice dovette il Gargiulo trarre ammaestramenti o almeno maggiori raffinatezze di esecuzione nel disegno di architetture e di rovine. Nei notamenti della Certosa son registrati quattro dipinti con prospettive del Codazzi e figurine del Gargiulo, fatti eseguire dal priore Pisanti pel duca di Medina: ed è questo l'unico ricordo che gli archivi ci diano della collaborazione di quei due pittori. Parecchi altri quadri simili ricorda il de Dominici; e noi rammentiamo di averne veduto uno di proprietà privata (mandato fuori Italia) nel quale le macchiette — uomini che scaricavano merci da alcune barche — erano senza dubbio del Gargiulo, e l'architettura — una bellissima e lunga fuga d'archi con ricchi giochi di luce e d'ombra — annunziava la mano d'uno « specialista » in prospettive e mostrava le stesse caratteristiche tecniche dei lavori eseguiti dal Codazzi in San Martino.

(1) N. F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Ch. di S. Martino*, in *Arch. Storico per le prov. napoletane*, 1885, 1893; G. Ceci, *Documenti per l'Arte napoletana*, in *Napoli Nobilissima*, 1905. — Dai documenti risulta che i lavori eseguiti e da eseguire dal Codazzi si fondavano su indicazioni e disegni dell'architetto Cosimo Fansago direttore dei lavori che si faceano nella Certosa di San Martino.

Ma prima che Viviano venisse in Napoli, e prima che fra lui e il Gargiulo si stabilissero rapporti di amicizia e di collaborazione, il nostro pittore dovette acquistar gusto per quella specie di decorazione studiando le stampe del Callot. A lui, che da quelle stampe trasse interi motivi di composizione e i più proficui ammaestramenti nella vivace rappresentanza della folla popolesca, non potevano sfuggire i bei portici, le ampie sale decorate, le ricche architetture così grandi e solenni rispetto alle minuscole figurine umane, delle quali l'incisore francese così spesso si compiacque, indugiando col suo bulino finissimo a render con segno preciso e vivo i ricchi festoni, i fregi dei capitelli, le figurazioni dei rilievi, e i giochi dell'ombra e della luce lungo le agili arcate e tra gli intercolunni e nella massa delle alte colonne scannellate. A una piccola stampa del Callot ci richiama difatti il quadro dell'*Ultima Cena* in S. M. della Sapienza. Lo spazio ristretto impediva al pittore di disporre la mensa secondo tre lati d'un rettangolo, come fece l'incisore francese; ma anch'egli volle comporre la scena in modo da farla svolgere secondo la profondità prospettica anzi che secondo ampiezza nei lati; e anch'egli pose Gesù nel fondo, nel più piccolo lato della mensa rettangolare. Solo, mentre che l'architettura usata dal Callot è assai semplice, più ricca e più complessa è quella posta dal Gargiulo nel suo quadro, in tinta grigio-chiaro avvivata di tonalità giallastra, con una porta aperta e luminosa nel fondo, alle spalle del Cristo, con una fuga di pilastri sollevati su alte basi e di archi svelti, e con una finestra laterale che manda luce anch'essa nell'aula e proietta, in ombre studiate con cura ma troppo dense e sorde, le forme del vasellame sul candore troppo crudo della mensa. Questo dipinto ad olio fu pagato al Gargiulo 54 ducati, e la nota del pagamento è registrata nel triennio 1638-1641; cioè in un tempo alquanto anteriore alla data documentata dalla breve apparizione di Viviano Codazzi nelle vicende della pittura napoletana. Altri quadri ove troviamo tracce di rovine romane (Museo di Napoli: *Adorazione dei Magi*) o un edificio che ricorda assai da presso il Pantheon (Ibidem: *Martirio di S. Sebastiano*) non ci assicurano di vera e propria collaborazione del Codazzi col Gargiulo, ma ci dicono soltanto del partito che il pittore napoletano seppe trarre dai disegni di quel suo compagno come dalle stampe del Callot. Nei due quadri ora citati i templi pagani in lontananza, la statua di un dio su base adorna di festoni e di bucrani, le alte colonne scannellate, il grande vaso alzato su alto piedistallo, l'arco trionfale con statue marmoree nelle nicchie e con bassorilievi inquadrati nella zona superiore, non rivelano quella minuta ricercatezza di motivi complicati di disegno, di prospettive, di giochi di luci, che è propria dei pittori che nel rendimento delle architetture hanno l'unica finalità dell'opera loro. Quegli elementi d'altronde presentano la colorazione propria al Gargiulo in tinte giallicce e grige; recano adornamenti che ricordano assai da presso le decorazioni a chiaroscuro dipinte dal Gargiulo nel Coro dei frati conversi in San Martino; e spesso ostentano decorazioni a figure umane, che il Codazzi non avrebbe potuto disegnare e che rivelano chiaramente il disegno del Gargiulo. Così il bassorilievo dell'arco trionfale dell'*Adorazione dei Magi*

ricorda nelle sue figurine incerte la tecnica usata dal pittore nelle macchiette, e le due statue acefale del medesimo arco e quello dell'idolo che i carnefici additano a S. Sebastiano nell'altro quadro, strettamente si affratellano alle figure consuete del Gargiulo, sia nel disegno delle membra che nelle proporzioni allungate ed agili.

D. GARGIULO: Paesaggio (Napoli, S. Martino: stanza del priore)

La parte avuta dal Codazzi nell'opera del Gargiulo va dunque limitata di molto; e, almeno pei quadri che sono oggi a nostra conoscenza, ridotta a una somma di suggerimenti e di esempi non certo più efficaci di quelli prima o poi tratti dalle stampe del Callot per la formazione dell'ambiente scenico. Ma nella ricerca dell'ambiente le caratteristiche del Gargiulo vanno in ispecie ricercate nella pittura di paesaggio, nella quale egli

operò, come vedremo, in maniera del tutto indipendente dalla maestria di Salvator Rosa. Già nei due quadri citati del *S. Sebastiano* e dell'*Adorazione* egli pone le architetture classiche e i ruderi e le colonne in aperta campagna con un fondo di balze quasi tondeggianti e popolose di macchiette, come spesso si vedono nelle stampe del Callot, ed in

D. Gargiulo: Paesaggio (Napoli, S. Martino: stanza del priore)

ispecie nel *Calvario* e nel *Passaggio del Mar Rosso.* Il cielo azzurro o a pena velato di grigio s'ingombra di nuvolaglia fulva o bionda, anch'essa velata in grigio; i tronchi s'inalzano svelti, ben lumeggiati, chiomati nell'alto d'una fronda minuta di tonalità verde-cupo che svaria agli orli in giallo marrone, con sfumature leggere che quasi ne fan disperdere la maassa nella nuvolaglia soprastante la calda colorazione dell'orizzonte. Ma è specialmente

nella Certosa di San Martino, nei freschi del Coro dei Conversi, nelle cinque lunette del corridoio conducente alle stanze del priore, e nella vôlta d'una di coteste stanze, che bisogna cercare il Gargiulo paesista.

I freschi del Coro vanno dalle pareti alla volta, inquadrati in decorazioni a chiaro-scuro che in verità nulla offrono al buon gusto, allo stesso modo che le figure nulla di valevole porgono allo studio delle forme (1). Ma nei sette finti arazzi delle due pareti maggiori noteremo sette paesaggi, con grandi alberi posti lateralmente in primo piano; con tonalità bionde o quasi infocate di nuvolaglie sparse nel cielo azzurro chiaro; con orizzonte prospettico assai alto pel sollevarsi del piano in linea montuosa trasversale, secondo una serie di balze accidentate, talvolta scoscese, ricche di anfrattuosità, sollevantesi in montagnole a pan di zucchero, con villaggi rampanti lungo le pendici. In coteste particolarità, nella formazione del paese e del suo sfondo e della linea dell'orizzonte e della postura degli alberi, riscontriamo subito talune di quelle spiccatissime caratteristiche del paesaggio fiammingo cinquecentesco rielaborate da Paolo Brill e ancora vive nelle sue pitture della Biblioteca del Vaticano.

Posteriori di alcuni anni sono i freschi del Gargiulo nelle stanze del priore (2): quivi la maniera del pittore si fa più libera e più varia; i suoi motivi hanno un più ricco accento; ma il nome di Paolo Brill è il solo che possa farsi da chi voglia pensare i possibili

(1) Nelle carte dei *Monasteri soppressi* dell'Arch. di Stato (vol. 2147) in parte pubblicate dal Faraglia, *opp. citt.*, i documenti che registrano il danaro ricevuto dal G. per le pitture del Coro e per la lunetta nel Deposito del Tesoro recano la data del 1640. Il pittore aveva già ricevuto pagamenti (e sono i primi dei quali s'abbia notizia) nel 1638, per alcuni lavori nella « Camera degli argenti » che ora non si vedono più. — Nella lunetta del Deposito suddetto è rappresentata la *Raccolta della manna nel deserto*. Nella volta del Coro il pittore figurò tre finti arazzi con la creazione del Cielo e della Terra, Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso e l'Arcangelo che precipita i demoni. Ai due lati della finestra dipinse l'Annunziata e l'Arcangelo Gabriele, ponendovi al di sotto due nicchie con finte statue in una inquadratura architettonica. Tutte le altre rappresentazioni hanno sfondo di paese, talvolta soltanto accennato. Nei sette finti arazzi delle pareti, ove il paesaggio è elemento principalissimo, son figurate azioni di monaci certosini: nelle lunette soprastanti, scene del Vecchio Testamento: nei semi-ovati e nei medaglioni che adornano nell'alto i pilastri a chiarescuro delle pareti, sono scenette del Testamento Nuovo: sul fronte dell'arcone nella parete opposta alla finestra son tre scompartimenti con la Fuga in Egitto, il Sogno di Gioacchino, il Sogno di Giuseppe: sotto l'arcone, nella lunetta, è Abramo coi tre angeli in veste di pellegrini; e, nello scompartimento sottostante, Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe. Un quadro ad olio con analoga rappresentazione è nel Museo di Napoli, proveniente dalla Certosa di San Martino.

(2) I pagamenti che si riferiscono a questo secondo ciclo di lavori vanno dal 1642 al 1646. Nella stanza anteriore a quella dei grandi paesaggi il Gargiulo dipinse una veduta di Napoli dal mare nel centro della volta: vi pose nell'alto, fra le nubi, S. Gennaro; e in primo piano Carlo Duca di Calabria che fa l'offerta del modello della Certosa ch'ei fece costruire da Tino di Camaino e da Gagliardo Primario. Le decorazioni a chiarescuro della medesima stanza e quelle che inquadrano gli affreschi nella stanza seguente dovettero essere eseguite dallo stesso Gargiulo, forse su indicazioni e disegni di Cosimo Fansago.

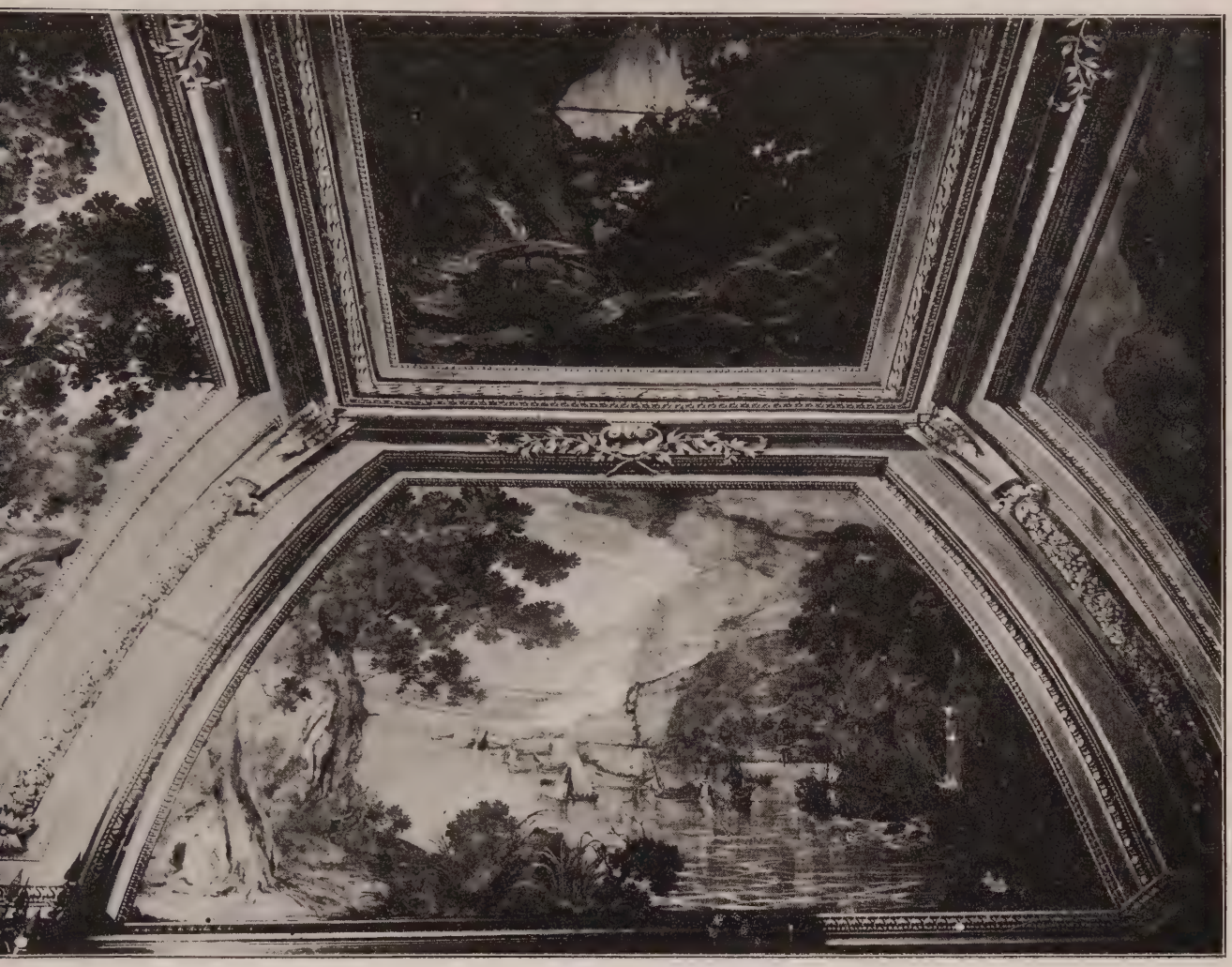
rapporti esistenti fra quei paesaggi napoletani e la pittura paesistica che s'andò svolgendo in Roma per molteplici correnti nella prima metà del secolo. Gli alberi svariano nella forma e nel colore della fronda, nella grossezza e nella tortuosità dei tronchi talvolta dilacerati e scorticati, si compongono in gruppi, constituiscono pianori arborati; le insenature marine delle quali il pittore costantemente si compiace — e più ancora il taglio e le proporzioni del pezzo di parete da frescare — tendono a fargli abbassare la linea dell'orizzonte e quindi a slargare le zone del cielo; ma il piano del paese, pur sollevandosi più dolcemente verso il fondo tende tuttavia a mantener integro il suo svolgimento a linea trasversa. Non troviamo in questi grandi paesaggi quei gruppi di montagnole e di rupi a pan di zucchero che si notano nel Coro dei Conversi e che il Gargiulo dovette vedere, oltre che in paesaggi fiamminghi, anche in talune stampe del Callot (la *Battaglia di Veillane*, per esempio); ma vi troviamo pur sempre balze montuose e rilievi di colline che sembrano contenerne e mantenerne l'accenno ed il motivo, e vi troviamo colli rupestri che discendono al livello delle acque secondo profili speronati presso che paralleli, formando promontori appuntiti, sempre più sporgenti a misura che lo sguardo sale verso la linea dell'orizzonte. La presenza dell'acqua constituisce la nota più gaia e più dolce di questi paesi: insenature tranquille e luminose, ove, sopra un liquido molleggiare come di veli a pena mossi, la luce compone riflessi argentei ed opalini che si moltiplicano fra qualche nota di azzurro impallidito e qualche barlume d'oro e qualche bruno svariare di perle. Monotono sarebbe il paese senza quei sorrisi d'acqua tranquilla, quasi immobile, che si insinuano fra i colli e la bassura; giallastro nelle tinte un po' sorde e un po' scialbe, a pena allietate di un po' di verde assai chiaro, oscurate a pena da un po' di grigio tendente al livido e da un po' di viola che impallidisce e a quel livido si fonde. E il cielo azzurro pallido s'ingombra di nuvolaglia fulva dilacerata a strati, di nuvole che s'ammassano in zone monotone e si perdono in un pallore lontano che fa più pallido l'azzurro, o s'accendono e s'infocano ma senza che vere note d'oro o di fuoco si riflettano nella vastità della scena sottostante. Miglior partito il pittore sa trarre dagli alberi, dalla fusione della fronda al tronco, dal rilievo delle masse vegetali sù lo sfondo e dall'accordo della loro vita al tutto. Ma non sempre: vi son alberi dalla chioma compatta come quella di taluni cespugli tondeggianti sparsi fra le linee dei colli rampanti, e v'è troppa pochezza di chiaroscuro in essi perchè possa risultarne con efficacia la vita dei singoli elementi. Ma più spesso vi son alberi di bella forma e di possente vita, agili ed alti, solidi e vari nell'accidentalità dei tronchi, svariati nella fronda che segue lo slancio dei rami all'altezza, annunziato fin dalla radice; e la fronda lascia filtrare la luce del cielo col suo azzurro e il suo biondore e si dispone secondo una combinazione di masse fronzute che tondeggiano o s'allungano, e in ciascuna di esse la luce svaria dalla nota più cupa all'attenuazione più delicata; mentre un altro armonico svariare di toni è fra le note più cupe e le note più tenui di ciascuna frasca. La nota cupa è data sempre da un tono verde più o meno rafforzato dal grigio o da un tono giallo marrone luminoso; e il verde

si schiara fortemente fino a tonalità cilestrine e il giallo-marrone s'indora e sfuma in lieve colorazione bionda. V'è una ricerca di chiarità nel verde come nel tutto, che il Gargiulo esagera talvolta fino a colorire alberi dalla fronda di un pallido verde-cilestre ove le sfumature più chiare giungono fino alle tenuità delle tinte acquee, sì che la ricercata, e troppo

D. GARGIULO: Paesaggio (Napoli, S. Martino: stanza del priore)

ricercata, leggerezza delle masse vegetali giunge fino all'inconsistenza, all'irrealità, alla massa piumacea. Anche per lo studio dei tronchi e dell'acqua e per il punto di partenza dal quale il Gargiulo muove a quella sua costante ricerca di chiarità nel tutto, noi possiamo trovare rapporti fra Paolo Brill e lui: ma per non incorrere in un'affermazione troppo affrettata ed esagerata dobbiamo pensare, più che ai paesaggi del Brill che ancor oggi

possono vedersi e studiarsi in Roma, a taluni degli elementi constitutivi di essi, ed in ispecie quelli che ci rivelano il pittore di Anversa non ancora conquistato dagli esemplari paesistici della scuola bolognese. Ed è appunto nella rielaborazione personale di quegli elementi che il Gargiulo ci si mostra lontano per quant'è possibile da Salvator Rosa.



D. GARGIULO: Paesaggio (Napoli, S. Martino: stanza del priore)

Il sentimento profondo di quest'ultimo afferma la sua ricca virtù suggestiva mediante taluni elementi pittorici così costanti e così vari nella sua pittura come talune combinazioni di note e di accordi nella musica: — la colorazione robusta pur traverso le note sempre ricorrenti dei grigi e dei gialli cupi; la vita mobile dell'acqua congiunta alla vita inerte possente e gravante della pietra; il chiaroscuro che dà rilievo preciso alle cose, ne

lascia penetrare la forma, moltiplica il linguaggio del colore, modella le masse quasi pastose dei gialli tufi vulcanici, le stratificazioni del *Masso di Terracina*, la potenza rupestre dei calcari che sono sfondo alla Battaglia del Louvre, e che infine taglia il paesaggio in zone d'ombra e in effusioni di luce secondo una logica ferma ch'è nella verità stessa della natura; l'importanza grandissima che ha nella vita del paesaggio la vita mobile del cielo — lo stratificarsi delle nubi per dilacerazioni trasverse su lo sfondo quasi verdastro, il loro svaporare in lontananze azzurrine e perlacee, il gravare delle loro masse candide e bionde nell'aria afosa, le loro involuzioni tondeggianti e i loro lenti sbioccolii, la loro fuga sul vento, la loro saturazione d'oro su gli orizzonti affocati, il loro messaggio di luce calda in pulviscolo d'oro su la terra, in una traccia d'invisibili filamenti d'oro che penetrano l'acqua e la roccia e fanno più fresca la frescura vegetale e più aspre le ferite o le contorsioni dei tronchi dilacerati e rotti.

Che cosa di tutto ciò è possibile trovare nei paesaggi del Gargiulo? Qui noi non parliamo della « poesia » di Salvator Rosa, che è fatto individuale, da lui non trasmessibile a seguaci, da altri non conquistabile. Ma abbiamo soltanto accennato a talune parole più costanti su le quali il Rosa suole comporre la sua poesia; e forse quel che abbiamo detto del Gargiulo paesista basterebbe a far comprendere quanto siano diversi i termini del suo linguaggio. Egli ha note felici nel rendere la vastità della scena, il ridere dell'acqua, la vita dei tronchi alla maniera del Brill, l'accordo della fronda al suo scheletro, ed anche lo svariare del verde quando non cade negli eccessi già esaminati di chiarezza e di levità. Ma gli manca l'elaborazione coloristica; gli manca lo studio di quelle forme del suolo ove la vita della natura sembra aver fissato e irrigidito un attimo dei suoi processi di formazioni e transformazioni; gli manca il chiaroscuro, l'esatta visione del potere creativo della luce su le cose. Se dalle stanze della Certosa ov'egli pose la chiarità dei suoi paesi, ci volgiamo a guardare il Vesuvio e il Monte S. Angelo e la Penisola di Sorrento traverso i veli celesti ed opalini di talune mattinate calde dell'aprile, possiamo comprendere cosa ebbe negli occhi il pittore napoletano e di quali luminosità si compiacque. Ma ciò che è effetto luminoso di lontananza egli effonde per ovunque e transferisce fin nel primo piano, ove non troveremo quelle zone d'ombra che sono immancabili in Paolo Brill e in Salvator Rosa. L'ombre, che nasce dal connubio delle effuse vibrazioni della luce con la circonscritta rigidità della forma, si riduce per lui a un grigio o violaceo velame breve che possiede soltanto la consistenza delle mezze-tinte, rispetto al quale ciò che dovrebb'essere nota battuta dalla luce si riduce di necessità a una evanescenza sfumante. Questa è la ragione che fa eccessivamente schiarire al Gargiulo alcune frasche o a dirittura la fronda di un intero albero, benchè il pittore si mostri più felice nel chiaroscurare le chiome arboree che tutti gli altri elementi delle sue scene. Ma se egli riesce tuttavia a « comporre » zone d'ombra e zone di luce nelle masse vegetali, cotesta composizione gli sfugge nell'ampiezza scenica: in essa v'è soltanto una effusione larghissima di chiarità e uno sparpaglio di

penombre che non s'accordano a creare il contrapposto necessario di quel chiaro. La conseguenza di tutto questo è la mancanza di unità nel paesaggio — di quella unità che è creata soltanto dalla luce, dalla logica naturale e dalla magia del suo giuoco, e che nella pittura paesistica val quanto il ritmo per le parole della poesia. E difatti: abbiamo visto come il Gargiulo si compiaccia di effondere oro e biondezza nei suoi cieli; ma qualche breve riflesso biondo nell'acqua e qualche lieve colorazione violacea nei monti lontani non valgono a farci sentire quell'unità di luce che è e dev'essere fra la terra e il suo cielo. Il cielo reca il biondo e l'oro fulvo, ma la terra resta avvolta in una atmosfera argentina! Manca l'unità vera, manca la profondità del sentire, manca quindi l'« accento » (1).

Nel paesaggio seicentesco, quale s'andò svolgendo da Annibale Carracci fino a Nicola Poussin e a Claudio di Lorena, v'è una logica sapiente nel comporre ed una continua ed accorta e sottile elaborazione di mezzi tecnici, da renderlo così preciso e perfetto nella sua compostezza e nella sua scenografia come una canzone ben serrata nella sua struttura architettonica e ricca di fini combinazioni sillabiche nel suo fronte, nella sua sirima, ne' suoi ritorni. Accanto a un siffatto paesaggio quello di Salvator Rosa si svolge come un'ode libera, agile nella vita dei suoi elementi, ricca di contrasti, suggestiva nelle accentuazioni: ed è tanto più libero e più vario per quanto vi traspare dello studio perseguito sul vero e dell'amore delle forme più varie della verità e del senso profondo della vita della luce come si svolge nei pomeriggi e nei crepuscoli del golfo di Napoli rimasti indimenticabili nell'animo del pittore fuoruscito. Fra cotesti due tipi di pittura paesistica va posto il paesaggio di Domenico Gargiulo: in esso non v'è sufficiente rigore e vigore di riflessione, e non v'è ricchezza di accento e profondità di sentire. A cotesta sua eguale lontananza dal paesaggio classico e dal paesaggio romantico rosiano risponde l'analoga diversità dall'uno e dall'altro per quanto riguarda gli elementi della tecnica pittorica. Un medesimo posto potrebbe assegnarsi a Paolo Brill: ma questi si congiunse per elezione propria ai paesisti della scuola bolognese, e in qualche modo ci appare anche storicamente congiunto a Salvator Rosa per la forza assimilatrice di quest'ultimo esercitatasi anche su l'opera di lui. E inoltre Paolo Brill fu non tardo elaboratore di mezzi tecnici e di motivi pittorici, fu egli stesso un assimilatore consciente, e seppe migliorare la sua arte al contatto dell'arte italiana che fioriva in Roma. Nell'opera del Gargiulo v'è quanto basta a richiamare quei retaggi di pittura

(1) Nel Museo di Napoli, provenienti dalla Certosa di S. Martino, vi son due paesaggi del Gargiulo con le figurine di S. Onofrio e di S. Paolo Eremita, i quali presentano esattamente i medesimi caratteri delle pitture esaminate. E poichè il pittore, dipingendoli ad olio su tela, ha cercato di attenersi alle tinte consuete ai suoi paesaggi frescati, è lecito supporre che quei due dipinti fossero bozzetti per affreschi da eseguire nella Certosa. Qui il pittore tende a formare delle zone d'ombra lateralmente sul davanti; ma con tutto ciò manca lo spirito e l'efficacia del chiaroscuro nei due quadretti anche più che negli affreschi studiati. Quell'ombra non è che una eguale monotonia grigia ove il rilievo delle cose annega e si disperde.

fiamminga dai quali si partì Paolo Brill indugiandovi a lungo tuttavia; ma egli non si piega su sè medesimo, non fa più profondo il suo studio, non apre occhi a bastanza grandi su la natura, per cercare un cammino più alto. E solo si appaga di svolgere i suoi motivi in un'ampia e chiara decorazione, ove il paesaggio diventa fine a sè stesso, pur nell'ambiente chiesastico napoletano che parea così chiuso nella severità della sua arte neo-cattolica.

Per questa ragione e per la sua pittura storico-popolesca il Gargiulo occupa un posto ben precisato nella scuola pittorica di Napoli. Benchè la sua figura sia di proporzioni così modeste, ci è indispensabile nella formazione della serie storica dell'arte napoletana. D'altra parte il paesaggio personalissimo del Rosa non costituisce tutta la pittura paesistica del Seicento in Napoli: assorbe ed annulla in sè l'opera non ricca dei suoi imitatori, ma non può assorbire ed annullare quella di Domenico Gargiulo. Anche al paesaggio come fu concepito e dipinto da quest'ultimo spetta quindi un'adeguata considerazione. La diversità di valore artistico e di significato umano fra l'opera dell'un pittore e dell'altro è la sola che importi alle conclusioni estetiche, le quali debbono isolare quel che eccelle ed annullare tutto il rimanente: ma la diversità di carattere, di tipo, di elementi constitutivi e di tecnica importa alla formazione della materia storica di un periodo determinato. E la materia storica, come la Terra, non è fatta di culmini soltanto.

ALDO DE RINALDIS.

VARIETÀ ❊ CONGRESSI

RECENSIONI

ATTI · DELLA · SOCIETÀ

VARIETÀ

VN' ISCRIZIONE DI VALCAMONICA

F. Canevali nell'accurato *Elenco degli edifizi monumentali, opere d'arte e ricordi storici esistenti nella Valle Camonica, (Milano 1912)*, ci dà a pag. 344 una bella fotografia di una lapide, conservata a Losine, murata « al piede della parete a sud-ovest della casa parrocchiale ». Il monumento, molto imperfettamente da lui trascritto, va ricordato, perchè è l'originale, sfuggito ai compilatori del Corpus, di un'epigrafe, della quale il Mommsen pubblicò due infelici copie da lui trovate in sillogi di antichi epigrafisti che egli riuscì a emendare solo in minima parte (C. I. L. V. 4963).

V F
L DECIVS QVIR
PRIMVS · AED · SIBI
ET L · DECIO REBVRR(
ET · SEX · DECIO PRIM
//////////////// DECVRION
ETIESSAE CIOESA
VXORI PI///////

L'epigrafe è su lastra di marmo assai ben conservata, ma frammentaria a destra, di forma quasi quadrata e adorna di una bella cornice a foglie stilizzate. Bellissimi i caratteri di buona epoca imperiale.

La lettura è semplice: *V(ivus) f(ecit) L(ucius) Decius Quir(inā) Primus, aed(ilis), sibi et L(ucio), Decio Reburr[o] et Sex(to) Decio Prim[o] ..... decurion[....] et Iessae Cioesa[e] uxori pi[aē]*. La menzione della *tribus Quirina* a cui furono ascritti appunto i Camunni (1), ci rende assolutamente certi che i personaggi ricordati abbiano appartenuto a una cospicua famiglia locale: i cui membri occuparono uffici municipali importanti in quella mal nota comunità detta dalle epigrafi ora *civitas* ora *respublica*. Perciò la nostra viene a occupare un buon posto tra le pochissime iscrizioni a noi conservate di quell'estrema regione settentrionale d'Italia.

G. Q. Giglioli.

(1) C. I. L. V pag. 519; Kubitschek - *Imp. Rom. trib. discript.* p. 109.

DUE MATRICI DI TESSERE PLUMBLEE

Alla ormai numerosa serie delle matrici di tessere di piombo, a noi conservate, elencate dal Rostowzew nella sua nota *Sylloge* (1) devono aggiungersene ancora due da me ritrovate nei magazzini del Museo Nazionale di Napoli, dove giunsero nel 1817 con tutte le altre antichità della collezione Borgia, nel cui Catalogo manoscritto sono ricordate al numero 624 della Classe V (2). Chiara ne è dunque la provenienza, perchè, come quasi tutte le conosciute, devono essere state trovate in Roma, dove il Cardinale Borgia raccolse tanta parte della sua collezione.

La prima (fig. 1) delle due mezze matrici è di palombino, lunga mm. 112 e larga mm. 70, con due fori agli angoli superiore sinistro e inferiore destro, per i perni di congiungimento con l'altra metà. Vi sono incisi in loculetti circolari di mm. 17 di diametro cinque esemplari della stessa tessera; nel mezzo è il canale per lo scolo del metallo, L'incisione in questa pietra assai dura, eseguita evidentemente con uno strumento a punta acuta, è assai accurata. Nella quasi identità delle repliche dello stesso tipo si può constatare infatti la fermezza della mano e la precisione di questo umile artista. La figura è Minerva, rappresentata di fronte, tutta armata, col capo volto a sinistra e coperto di elmo con cimiero, con la mano sinistra appoggiata alla sommità della lancia e la destra sullo scudo, posato in terra (3). Il tipo della dea armata è comune sulle tessere: lo troviamo, per esempio, nei n. 433, 1340, 1396, 1858, 2595, 2847 etc., delle *Sylloge* con varia figurazione dall'altro lato. Noto, per la particolare somiglianza, il n. 1858, dove però Minerva porta il peplo, mentre nel nostro caso è vestita del chitone su cui ha un ampio *himation*, come in tante opere d'arte antica.

Figura 1.

L'altra mezza matrice (fig. 2) è pure di palombino

(1) *Tesserarum urbis Romae et suburbi plumbearum sylloge; formae* p. 397. — *Supplem.* I p. 18.

(2) Catalogo Borgia in *Documenti inediti per servire alla stori dei Musei d'Italia*, I p. 304: « due quadretti di palombino, uno con sette (*sic*) figurette di Pallade tra loro simili, servito per fondere i piombi, l'altro con diverse lettere ». Sulle pietre è ripetuto, con caratteri del sec. XVIII, il numero 624.

(3) Nella matrice tutto è naturalmente rappresentato a rovescio.

ed ha una forma quasi quadrata (mm. 106 × 102), coi due fori all'estremità superiore destra e inferiore sinistra, ancora pieni di metallo e col solito canale centrale. L'incisore vi lavorò con cura sei loculi per due tessere private. La prima, quadrata (mm. 12 ½ × 13), in tre esemplari, reca le lettere AF | P = *A(ulus) F.... P....*; l'altra, a tabella (mm. 13 × 22) ha invece MS | A = *M(arcus) S.... A....* Trattasi di due personaggi destinati a rimanere ignoti, del primo dei quali conosciamo forse un'altra tessera (n. 551 della *Sylloge*), dove le tre iniziali compaiono, scritte però su una sola riga e dove dall'altra parte è la figura della Fortuna con la cornucopia. Ma come basarsi su un dato così incerto?

Figura 2.

G. Q. Giglioli.

CONGRESSI

III CONGRESSO ARCHEOLOGICO INTERNAZIONALE

3-16 OTTOBRE 1912

Nonostante alcuni periodi di incertezze e di crisi attraversati nella sua fase preparatoria, e per i quali esso fu ritardato di un anno, il III Congresso Archeologico internazionale, tenuto in Roma dal 9 al 16 ottobre 1912, è riuscito di notevole importanza per il numero e l'interesse delle comunicazioni svolte dagli illustri scienziati convenuti. Un Congresso Archeologico, dato il suo carattere prettamente scientifico, non ha come suo primo scopo quello di risolvere problemi di immediata attuazione pratica, nel qual caso la sua utilità potrebbe essere alquanto discutibile; esso ha sopratutto il fine di avvicinare tutti coloro che nel campo di questa scienza lavorano per vie e con metodi diversi, perchè essi possano comunicarsi i risultati dell'opera loro, e possano discuterli da presso: e perchè poi da questo vivo contrasto di idee venga a tutti luce e guida per gli studi ulteriori. Tale scopo è lecito pensare che abbia pienamente raggiunto il Congresso di Roma, che, per l'organizzazione, dovuta all'opera instancabile dei Professori Mariani e Loewy e del Dott. Pellati, e sopratutto poi per la sede a lui scelta aveva richiamato una vera folla di dotti di ogni paese, tutti desiderosi di portare alla Gran Madre il tributo reverente e affettuoso della loro nobile mente.

Rispetto a noi italiani poi il Congresso ha avuto ancora un altro effetto, di cui non possiamo che rallegrarci, e questo è il riconoscimento che gli stanieri hanno avuto modo di fare della grande attività da noi svolta negli ultimi anni nel campo della scienza archeologica. Percorrendo i Musei di Roma, di Napoli e di Firenze; visitando gli scavi del Foro e del Palatino, di Ostia, di Cerveteri e di Pompei essi hanno potuto facilmente constatare quanto l'Italia abbia ora a cuore il suo patrimonio archeologico, come le vecchie collezioni vengano mano mano accresciute e ordinate e migliorate, e come nuove se ne formino con i risultati degli scavi alacremente condotti con rigorosi metodi scientifici in tutte le regioni della Penisola; e sopra tutto come ciò si compia non per l'ignorata abnegazione di pochi, ma per il valido appoggio del Governo e con il consenso di tutta la Nazione, che dalla rievocazione del passato trae incoraggiamenti e consigli per il suo avvenire.

La seduta inaugurale del Congresso fu tenuta la mattina del 9 ottobre nella Sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio. Il Sindaco di Roma diede ai Congressisti il saluto della città; quindi il Ministro dell'Istruzione, On. Credaro, dopo avere con sobrie e lucide parole ricordato l'attività legislativa e scientifica dell'Italia nel dominio dell'archeologia, dichiarò aperto il Congresso. Parlarono poi il Commendatore Corrado Ricci, Presidente del Comitato ordinatore, rievocando le glorie di Roma, e il Prof. Spiridione Lambros, Delegato ellenico, che i Delegati delle Nazioni e delle Accademie avevano in una precedente riunione scelto come oratore delle rappresentanze ufficiali. Nel pomeriggio dello stesso giorno cominciarono i lavori delle Sezioni, di cui diamo qui un breve riassunto.

SEZIONI RIUNITE I (**Archeologia preistorica e protostorica**) e IV (**Archeologia italica e etrusca**).

Il Prof. Bellucci parlò innanzi tutto del paleolitico nella valle dell'alto Tevere, sostenendo la contemporaneità delle forme, ritenute come di due periodi diversi, cioè delle forme « chelléennes » e delle « moustériennes ». Il Dr. Blanc richiamò l'attenzione sulle esplorazioni dei giacimenti quaternari nella Spagna, da cui risulta che anche a sud dei Pirenei si riscontra l'intera serie dei giacimenti francesi, senza però trovare traccia della fauna fredda, che non appare nemmeno negli ornati sulle pareti delle caverne.

Il Prof. Ashby riferì sulle esplorazioni di alcuni monumenti megalitici dell'isola di Malta, che dettero materiali ceramici e litici, ma non traccia di

metallo; essi sono posti in relazione con l'architettura dolmenica, specialmente dell'Algeria, e presentano alcune analogie con i monumenti della Sardegna. Alla comunicazione dell'Ashby il Tagliaferro aggiunse alcune osservazioni sui dolmen e sulle grotte naturali dell'Algeria. Comunicazione interessante fu quella del Montelius sulla cronologia dell'età del bronzo in Italia. Il disserente presentò la classificazione tipologica delle ascie e delle fibule; e stabilì cinque periodi di cui il primo può esser detto età del rame; la fine dell'età del bronzo in Italia andrebbe attribuita al sec. XII a. C. L'opinione del Montelius fu vivamente discussa, specialmente dal Pigorini e dal Ghirardini.

Il Gabrici disse dei rapporti tra le antichità neolitiche e del bronzo della Sicilia e quelle dell'Italia meridionale, mettendo anche in rilievo le influenze che su quelle regioni esercitarono le civiltà contemporanee dell'Oriente ellenico.

In base alle ultime scoperte fatte nella Bosnia ed Erzegovina, che presentano oggetti simili a quelli della stessa epoca trovati nell'Italia settentrionale e orientale, il Marchesetti fece rilevare le influenze balcaniche sulla cultura della prima età del ferro in Italia.

Brevi comunicazioni e materiali di recenti scavi presentarono tra gli altri: il Peabody sui depositi quaternari di Trenton nell'America settentrionale; il Martin sul giacimento moustérien di « La Quina », di cui una serie di oggetti fu donata al Museo preistorico di Roma; il Colini su una necropoli dell'età del bronzo, rinvenuta presso Genga di Ancona; il Rellini sulle gradine delle Marche, che sembrano scendere all'età neolitica e del ferro; il Maggiulli sul monumento detto le « Cento Pietre » in Terra d'Otranto; Leite de Vasconcellos sulla memoria di dolmen rimasta in molti nomi di località portoghesi; lo Stefani sui risultati degli scavi nell'Agro Capenate; e il Ghirardini su le situle rinvenute ultimamente nell'Agro Veneto, una delle quali mostra l'origine ionica del tipo.

SEZIONI RIUNITE II (Archeologia orientale). — III (Archeologia preellenica).

Si iniziarono i lavori con una comunicazione dell'Evans sulla classificazione delle epoche minoiche.

In base alle ultime scoperte, il disserente propose di portare alcune modificazioni alla classificazione antica: egli notò come gli elementi del secondo periodo si notino già in germe nel primo, e sostenne che le relazioni fra Creta e l'Egitto risalgono a prima del 2000 a. C.

A questo proposito Schiaparelli parlò di alcuni vasi trovati in Egitto, che rivelano un' imitazione egea, e che sono da porsi nella IIIª dinastia.

Pernier riferì una comunicazione di Halbherr sulle stratificazioni minoiche di Hagia Triada; esse sono consone alla classificazione dell'Evans; e da esse risulta che Hagia Triada fu abitata dai tempi neolitici fino al termine della civiltà minoica, ma forse con qualche interruzione. Il Pernier aggiunse alcune sue analoghe osservazioni sulle stratificazioni dell'Acropoli di Festo.

Sam Wide presentò alcune sue ipotesi sull'origine del pomerio, che egli crede derivi dal solco che si apriva intorno alla città per difenderla dagli spiriti maligni.

Nicole e Karo parlarono delle tombe a fossa dell'Acropoli di Micene: ambedue le pongono nel tardo periodo minoico I; al secondo sembra pertanto che negli oggetti si riscontrino numerosi elementi indigeni accanto a provenienze cretesi: da ciò l'Evans trarrebbe la conclusione che in questa epoca vi fosse in Micene un forte elemento indigeno, dominato però da una dinastia minoica.

Altre comunicazioni tennero: A. J. Reinach sulla oplolatria preellenica, che egli crede sorga spontanea come una fase religiosa che i popoli primitivi debbono attraversare, e sugli emblemi del Dio Mîn di Koptos, dai quali risulta l' origine libica del Dio medesimo; Mallon sullo svolgimento della epigrafia copta in relazione alla conquista araba dell'Egitto; Wessely sulla storia del giglio nell'età preellenica, determinata su elementi linguistici; von Scala sulla cronologia delle iscrizioni pictografiche attribuite agli Hetei, iscrizioni che vanno riportate ad un'epoca anteriore a quella in cui questo popolo compare, e che rivelano rapporti con i segni cretesi.

Pernier lesse infine una comunicazione del dr. Hatzidakis sugli scavi di Tylissos in Creta.

SEZIONE V (Storia dell' arte classica).

Ebbe per primo la parola von Duhn che parlò delle terrecotte dell'Italia meridionale, alla cui cerchia artistica mediante confronti volle riportare anche l'Auriga di Delfi.

Pernier trattò dei templi antichissimi rinvenuti dalla missione italiana a Prinià in Creta: ne mostrò la ricostruzione, dimostrando come il tipo di questi templi con pronao a fronte bipartita, e con cella a due navate, rappresenti un tipo indigeno di Creta, risultante dalla fusione di elementi locali e di ispirazioni straniere.

Noack tratteggiò la storia dei monumenti di Eleusis dalle più antiche costruzioni fino ai lavori di Ictino, notando come nel santuario, pur modificando la forma, si mantennero sempre i medesimi particolari, e ciò per l'immutabilità delle forme nel Culto di Demetra.

H. Bulle presentò alcune sue nuove ricerche su Mirone. In un'Athena di Pergamo, ora a Berlino, e in un Herakles di Boston, ambedue mironiani, egli vede due statue di un gruppo, di cui faceva parte anche Zeus, e che da Strabone ci è indicato come esistente nell'Hereo di Samo.

Arvanitopulos, assente, inviò una notevole comunicazione sulle numerose stele dipinte di Pagasae in Tessaglia. Il disserente ritiene che esse siano riproduzioni di capolavori della pittura greca, e che in esse si distinguano le caratteristiche delle tre scuole pittoriche del IV e III sec. Quanto alla tecnica egli crede sia l'encausto.

Una tesi assolutamente nuova relativa all' arco di Costantino, presentò il Frothingam. L'arco fu eretto nel 1° sec. in onore di Domiziano, ma fu in parte mutilato e distrutto, quando la memoria di questo imperatore fu condannata; nel terzo secolo, per non erigere nuovi archi, si posero su di esso le figure degli imperatori trionfanti; finalmente nel secolo quarto esso fu dedicato di nuovo ad un solo imperatore, a Costantino. A sostegno di tale tesi il Frothingam portò varie prove di ordine religioso, estetico, costruttivo, epigrafico. A lui replicarono Ashby e Hülsen, basandosi sopratutto sugli elementi costruttivi dell'arco.

Altre comunicazioni in quesia sezione furono quelle del Pace su alcune ceramiche ellenistiche provenienti da Centuripe in Sicilia; della van Deman sullo svolgimento della costruzione in mattoni; di S. Ricci sull'arco dei Gavi in Verona; di Gardner sopra una testa di Apollo trovata nei ruderi del Mausoleo, e che va probabilmente riportata a Scopa; di Malmberg sulle ricostruzioni del torso del Belvedere, la cui posizione, confrontata con pitture vascolari, farebbe pensare a Skiron assalito da Teseo; di Hausmann sulla pittura murale antica; di Weege sulle pitture della Domus aurea neroniana; di Katterfeld sulla schiagrafia, che secondo l'oratore, esisteva prima di Apollodoro; di Puschi, sopra una teca di specchio, rinvenuta ad Aquileia, e rappresentante forse l'allattamento di Ercole per opera di Giunone, ecc. Balanos mostrò con proiezioni i restauri da lui compiuti ai Propilei dell'Acropoli di Atene; Stuart Jones presentò il Catalogo delle sculture dei Musei Capitolini, pubblicato dalla Scuola Britannica di Roma; e Amelung il primo volume della terza edizione del « Führer » del Helbig, annunciando prossima la pubblicazione degli altri volumi, nei quali è stata cambiata dalle prime edizioni la disposizione della materia.

SEZIONI RIUNITE VI (**Antichità greche e romane**) e VII (**Epigrafia e papirologia**).

Notevole fu la prima comunicazione fatta dal Frothingam sulla origine di Roma spiegata da una legge augurale. Secondo il disserente l'origine del fatto che a Roma da principio non esisteva una urbs unica, ma tre centri diversi, va ricercata non nella diversità di tempo in cui i colli furono occupati, e nemmeno nella diversa razza dei popoli che li occuparono, ma nella legge augurale dell'acqua corrente. Secondo questa legge le formule auguali perdevano ogni valore, quando arrivavano all'acqua corrente; di qui la necessità che nella consacrazione di una città non si incontrassero acque correnti. I colli di Roma erano appunto separati da corsi d'acqua e perciò essi non si potettero unire, fintanto che questi corsi non furono coperti dalle cloache.

Arangio Ruiz parló del sistema di successione nel diritto dei papiri, notando le relazioni fra il diritto ellenico, e quello egiziano, e gli influssi che questo ha esercitato sull' ultimo sviluppo del diritto romano. Comunicazioni sul diritto dei papiri tennero pure Berger sull' istituto della locazione di case e Cuq sulle clausole di garanzia contro l'evizione nei contratti di vendita delle terre: ambedue esaminarono particolarmente questi contratti, illustrandone la forma e le disposizioni. — Wenger fece poi risaltare l' importanza che ha per i giuristi questo studio del diritto dei papiri per conoscere quali elementi nei diritti dei vari popoli antichi si debbano a una formazione spontanea, e in quali invece si tratti di recezione.

A. J. Reinach trattò dell' evoluzione delle « manubiae ». Dopo avere indagato l'origine della parola, che designa ciò che è stato preso con le proprie mani, il disserente esaminò i principî che regolavano in origine le « manubiae »: queste dovevano essere abbandonate alla distruzione, cioè agli Dei: le uniche eccezioni potevano esser fatte dal Console, che sul campo sostituiva il re, e quindi era il rappresentante della Divinità. Più tardi le spoglie dei prigionieri furono destinate al loro riscatto; poi aumentandosi i poteri del generale in capo egli ebbe diritto di prelevare una parte del bottino: questo diritto si estese infine a tutto il

bottino con i successori di Augusto che si considerarono *imperatores* supremi.

Dessau parlò delle relazioni di Massenzio con Roma: egli notò che Massenzio aveva fatto di Roma il centro di un regno italico; e che probabilmente egli aveva stabilito come giorno di entrata in carica dei consoli il 21 aprile, natale di Roma.

Cagnat spiegò una questione da lui proposta, intitolata: « In quale misura la civiltà romana trasformò le civiltà locali nelle differenti provincie dell'Impero » La questione è certamente di somma importanza per indagare come si siano formate le nazionalità moderne; quanto in esse si debba alla civiltà romana, e quanto invece sia il prodotto dell'individualità indigena, mantenutasi anche attraverso la dominazione romana.

A questo proposito il Rostowzew espresse il voto che la Mostra Archeologica alle terme di Diocleziano sia resa stabile e completa: il voto fu unanimemente accolto prima dalla sezione, poi, nella seduta plenaria di chiusura, da tutto il Congresso. L'Huybright poi prese occasione dal tema proposto per comunicare alcune sue ricerehe sull'influenza della civiltà romana nella regione belgica.

Altre comunicazioni tennero: Bloch, sopra l' « Aurum Tolosanum », cioè sulla valutazione della quantità d'oro e d'argento rubata a Tolosa dal proconsole Servilius Caepio; Cantarelli sul titolo di ἔπαρχος Αἰγύπτου nei papiri di Theadelphia, titolo che si deve ritenere proprio del governatore di Alessandria e non del preside dell'Aegyptus Iovia; Cagnat su due iscrizioni inedite dell'Algeria e sull'annona africana; Bormann su tre lapidi sepolcrali provenienti dai Castra di Carnunto; Hoffiller; sugli oggetti romani e specialmente sugli esemplari del « pilo » scoperti nelle palafitte di Sisak in Croazia (l'antica Siscia); Merlin su due iscrizioni di Roma relative a L. Virius Lupus Iulianus, personaggio che egli riporta alla prima metà del III sec.; Audollent su un manoscritto latino della Biblioteca di Parigi, contenente molte iscrizioni di Roma e del resto dell'Italia. Toutain richiamò l'attenzione sopra un passo di un'opera inglese relativo alle iscrizioni greche del canale della fonte di Cirene, e si augurò che gli scavi che saranno intrapresi dagli Italiani possano portare nuova luce sull'argomento. A. J. Reinach annunciò prossima la pubblicazione di una nuova rivista epigrafica: « Revue épigraphique », e ne tracciò il programma.

SEZIONE VIII. (Numismatica).

P. Gardner, aprendo la serie delle comunicazioni, trattò dei metodi di studio e d'insegnamento della Numismatica greca da lui adottati nell'Università di Oxford, disse come con essi egli miri a due scopi: da un lato a determinare l'ordine cronologico delle monete; d'altro lato a determinare le differenze di conio fra i vari paesi, per conoscere così le linee di diffusione delle monete stesse, ciò che è utile per lo studio degli scambi commerciali. Aggiunsero osservazioni Salinas, Sambon, Gabrici.

Richmond parlò della rappresentazione del tempio di Augusto sulle monete romane, dimostrando che la prima di queste rappresentazioni è su una moneta di Tiberio (Cohen²-Tiberio 68-70) e non sulla nota moneta di Caligola (Cohen² Calig. 9-11) che raffigura invece il tempio di Apollo Palatino. M. de Romiszonki riferì sulle medaglie dell'imperatore Magnenzio, rilevando sopratutto le loro leggende, relative sempre alla bontà del Principe e al benessere del popolo.

S. Ricci fece il riassunto di alcuni lavori di Numismatica presentati al Congresso; indi espresse alcuni voti circa lo studio della Numismatica in Italia, e circa alcune aggiunte da farsi al *Corpus Nummorum Italicorum* di S. M. il Re. Osservazioni in contrario fecero Salinas e Gabrici, e S. Ricci non insistette nelle sue proposte. Sullo scopo e sui metodi della scienza numismatica parlò anche A. Sambon.

SEZIONE IX. (Mitologia e storia delle religioni).

Hommel parlò innanzi tutto del carattere astrale, che hanno i simboli delle pietre di confine nell'antica Babilonia, e ne rintracciò analogie risalenti fino a circa il 3000 a. C.

Toutain fece risaltare in base ad alcuni monumenti i rapporti che corrono fra la religione di Palmira e il culto di Saturno nell'Africa Romana: l'una e l'altro ebbero forse un'origine comune nella Siria del Nord.

Minocchi svolse una comunicazione su Venere-Istar nel poema babilonese di Ghilgames, rilevando le contraddizioni che esistono fra le varie parti del poema; contraddizioni che non possono spiegarsi se non ammettendo delle interpolazioni posteriori.

Lindemann trattò infine dei Penati russi e romani dal punto di vista archeologico; giungendo alla conclusione che il culto dei Penati è il culto degli antenati, e che essi non debbono intendersi come divinità del fuoco.

SEZIONE X (Topografia Romana)

G. Boni ricordò da principio i temi proposti alla sezione: 1° Ricerche e studi sul « limes » dell'impero; 2° Antiche divisioni agrarie e urbane in Italia.

Il Prof. Puschi parlò quindi dei risultati, relativi allo studio della topografia antica, ottenuti con gli scavi nella Venezia Giulia parte della Reg. X d'Italia. Il disserente descrisse i gruppi di opere che costituivano il « limes italicus orientalis » e espresse il voto a cui si associò l'adunanza che venga presto cominciata l'esplorazione sistematica di esso.

Polites dimostrò come sia nulla l'importanza topografica delle Chiese cristiane nella Grecia per l'identificazione di antichi templi. Finora si era ritenuto che il Cristianesimo avesse cercato di sostituire il paganesimo avvicinandosi il più possibile ad esso: che quindi esso avesse contrapposto le sue forme alle deità pagane loro somiglianti; e che avesse dato alle sue chiese una denominazione che richiamasse l'antica. Ma ciò è errato, perchè invece il Cristianesimo cercò sempre di rompere assolutamente ogni legame, che il popolo potesse ancora avere con la vecchia religione.

Ashby parlò dei quattro acquedotti principali di Roma, e specialmente del loro tratto sotterraneo, annunciando prossima la pubblicazione di alcuni disegni relativi. Frothingam sostenne una sua teoria sull'importanza topografica degli Archi e dei Giani in Roma: secondo il disserente tali monumenti erano da principio sulla linea del pomerio della città. Egli esaminò i Giani dei primi tre centri separati di Roma, poi quello del *septimontium;* infine gli archi trionfali dell'impero, che sulla Flaminia e sull'Appia marcavano forse le successive linee del pomerio.

Paribeni determinò il luogo del « Palatium » o « Palatiolium Neronis » ricordato frequentemente nei documenti medioevali. Scartata l'ipotesi che esso vada identificato con il Circo, egli richiamò l'attenzione sopra un'iscrizione esistente nella Chiesa di S. Michele in Borgo, che attesta che la Chiesa fu costruita « iuxta Neronis palatium ». Nella soprastante Villa Cecchini si vedono notevoli ruderi romani, finora non studiati: potrebbero essere essi gli avanzi dell'edificio in questione.

E. Boise Van Deman lesse una particolareggiata memoria sullo sviluppo della costruzione in muratura a cortina di mattoni. Essa distinse le varie età imperiali, facendo risaltare le particolarità che nel nucleo della struttura, nel rivestimento e nella specie della malta distinguono l'una età dall'altra.

Altre comunicazioni tennero Meomartini sulla topografia di Benevento; Zeiller sull'origine del nome di Spalato, nome che deve ritenersi anteriore alla costruzione del palazzo Dioclezianeo; Ongaro sulle antiche divisioni agrarie della regione a nord di Padova; Lambros sulla toponamastica della Grecia; Schneider-Graziosi sopra l'edificio della « Schola Carrucarum » che è ricordata in un'epigrafe proveniente dal Cimitero di S. Sebastiano, e che andrebbe fissata presso la porta Appia; Richmond sugli edifici di Augusto sul Palatino; E. Moretti sopra una pietra miliare rinvenuta nell'Umbria e ricordante la « Via Nova Traiana » etc.

Infine il Comm. Boni tenne due applaudite conferenze, l'una sopra le esplorazioni topografiche del Foro, l'altra sull'esplorazione del Palazzo dei Flavi. Tali conferenze furono accompagnate da proiezioni, e seguite da un interessante giro sugli scavi, in cui fu guida lo stesso Comm. Boni.

SEZIONE XI (Archeologia Cristiana).

Mons. Bulich riferì innanzi tutto sugli scavi condotti dal 1902 al 1908 nelle Basiliche urbane di Salona. A lui seguì il Marucchi dando larghi ragguagli sugli ultimi studi e sulle ultime scoperte delle Catacombe romane, specialmente di quelle di Domitilla, dove sono state rinvenute alcune iscrizioni riferentisi ai cristiani che vissero alla corte imperiale nel I sec.; e dove è stato ritrovato il sepolcro primitivo dei SS. Nereo ed Achilleo.

Il Paribeni parlò dell'origine del nome di « Cristiano ». Dopo aver detto che tal nome sorto in Antiochia fu introdotto dai pagani, il disserente dimostrò come il suo suffisso *ianus* ci provi che esso sia nato innanzi tutto nel latino. Furon dunque i Romani che per primi distinsero la nuova setta religiosa e la nominarono; ciò contrasta con l'opinione corrente che i Romani abbiano per lungo tempo confuso i Cristiani con i Giudei.

F. Lenzi trattò di S. Domnio, vescovo e martire di Salona, provando come sia esistito a Salona un solo Santo di questo nome, e che esso fu vescovo, e morì Martire nella persecuzione di Diocleziano, e non nel I sec. come altri ha creduto.

Maionica riferì sulle scoperte dei mosaici arcaici cristiani dell'antica Basilica di Aquileia. Le parti più antiche sono accompagnate da iscrizioni che fanno determinare la loro età all'epoca Costantiniana; i mosaici sono di stile pagano ma di significato cristiano. Gli scavi attestano trattarsi di due edifici corrispondenti nei dettagli; in essi non v'è traccia originaria di culto e sembrano costruzioni

secondarie di un grande complesso di edifici, forse parte di una « domus ecclesiae ». Ulteriori scoperte potranno portare maggior luce sull'argomento.

Altre comunicazioni tennero: Dervos, dimostrando come Hierotheos, che una tradizione fa primo vescovo di Atene, non sia invece mai esistito; Schneider-Graziosi sul Cimitero cristiano di Velletri; Schultze sul simbolo del pesce nell'arte cristiana, simbolo che deriva dalle parole greche Gesù Cristo, figlio di Dio, Salvatore, e che più tardi fu posto sulle iscrizioni con significato apotropaico: Millet sulle pitture bizantine di S. Saba sull'Aventino, che pose in relazione con gli affreschi della Metropoli di Mistra in Grecia (sec. XIV), ricavando da tale raffronto importanti conseguenze; De Marchi sugli scavi eseguiti nella zona della Basilica di S. Lorenzo a Milano; Bertini-Calosso sul concetto di archeologia medioevale.

SEZIONE XII (Organizzazione del lavoro archeologico).

La prima questione largamente discussa fu quella della demanialità del sottosuolo archeologico, su cui riferirono gli avvocati Azzurri, Ferraris e Miraglia; tutti espressero il voto, a cui si associò tutta la Sezione, che presto questo principio venga pubblicamente riconosciuto e sanzionato con una legge.

Paribeni annunziò il proposito di istituire nel Museo Nazionale Romano una sezione riguardante la storia dell'architettura romana.

Il prof. Loewy parlò di varie questioni pratiche relative all'organizzazione delle grandi pubblicazioni, ai cataloghi delle fotografie e dei diapositivi in commercio, alla bibliografia, al sistema delle citazioni, ecc.

Dopo brevi osservazioni di altri congressisti si approvò un ordine del giorno con cui venne istituita una Commissione internazionale, composta del prof. Loewy e dei capi degli Istituti archeologici stranieri di Roma, la quale studierà tali questioni e presenterà le sue proposte al prossimo Congresso archeologico internazionale.

S. Ricci presentò una comunicazione sulla necessità delle gipsoteche per l'insegnamento dell'archeologia; A. I. Reinach annunciò prossima la pubblicazione di un « Récueil des textes relatifs à l'art antique »; un'opera destinata a rifondere e a completare i lavori dell'Overbeck, del Loewy e del Klein.

Fu approvato infine un ordine del giorno del Bartoli per la riunione in un Istituto unico di tutto il materiale grafico e bibliografico relativo agli studi di topografia romana, che è ora sparso in vari Istituti governativi di Roma.

Alcuni temi che potevano interessare un maggior numero di congressisti, e che avevano relazione con varie parti della scienza archeologica, vennero trattati a Sezioni riunite.

Così nelle Sezioni I, II, IV e V riunite, oltre a brevi comunicazioni del Gervasio, sopra una nuova stazione dell'epoca del bronzo nell'abitato di Bari, e del Ridola sopra un recinto con tombe di Murgia Timone, Ghirardini parlò degli influssi dell'Oriente preellenico sulle civiltà primitive d'Italia. Egli si fermò sopratutto sull'età del bronzo e sulla prima età del ferro. Riguardo all'una distinse la Sicilia e l'Italia meridionale dall'Italia Superiore: in quelle gli influssi vennero direttamente dall'Egeo, in questa essi giunsero per via mediata, cioè per la valle del Danubio. Quanto alla prima età del ferro il disserente non crede in un'efficacia diretta della civiltà micenea sull'Italia, quanto piuttosto in una persistenza di elementi culturali nelle popolazioni ioniche del bacino orientale dell'Egeo, e negli Etruschi, che di là vennero in Italia. Quanto ai vestigi di derivazione preellenica sulle sponde orientali d'Italia, essi si dovrebbero a elementi di civiltà persistenti nelle stirpi greche, che risalirono quel mare. Alla comunicazione del Ghirardini aggiunsero osservazioni Evans, Pernier ed altri,

Le Sezioni II, III, IV, V si riunirono per udire le comunicazioni di Dieulafoy sui rapporti nella forma e nelle dimensioni fra la « ziggurat » di Bel in Babilonia, il Mausoleo di Alicarnasso, e il Trofeo di Augusto alla Turbia; e di De Mot sullo stile dei mobili antichi della Grecia e dell'Egitto; a questo proposito il Dieulafoy aggiunse brevi osservazioni sul rapporti fra l'Asia occidentale e l'Estremo Oriente.

Nella riunione delle Sezioni IV e V si discussero innanzi tutto delle questioni riguardanti l'etruscologia. Nogara accennò allo stato attuale della questione dell'origine degli Etruschi, insistendo sulla necessità di scavi metodici oltre che delle necropoli, anche delle città etrusche; Herbig espresse il voto che venga costituito un istituto di Etruscologia presso uno dei musei italiani già esistenti; Montelius trattò della civiltà della tomba Regolini-Galassi di Cervetri, che secondo il disserente va fatta risalire al IX secolo a. C.; Ghislanzoni riferì sugli scavi dell'Acropoli di Signa. Poi il prof. Spinazzola presentò gli interessanti risultati degli ultimi scavi di Paestum, Cuma e specialmente di Pompei, dove con metodo nuovo fu risolto il problema del piano superiore delle case e delle fac-

ciate: oggi è possibile avere un'idea di quello che doveva essere una strada pompeiana, fiancheggiata da case con balconi e tettoie sporgenti, con pitture preziose e originali.

Avanti le Sezioni riunite V, VI, VIII, IX, X parlarono: Richmond della topografia del Palatino in relazione ad alcune rappresentazioni artistiche (altare Adrianeo delle Terme, coppa di Boscoreale etc.); Graillot della propagazione del Culto di Attis e di Cibele nell'impero romano, dovuta specialmente agli scambi di truppe fra l'Oriente e l'Occidente; De Nunzio del tempio Siro del Gianicolo, rilevandone la forma rituale, e gli elementi che dimostrano certa la sua consacrazione alla « Magna Mater Omnium »; la marchesa Venuti del lampadario etrusco del museo di Cortona, da ritenersi un donario funebre a Bacco solare; Rostowzew delle tombe dei Salbaziasti a Panticapea.

Una seduta delle Sezioni V, VII, IX, X riunite fu dedicata a comunicazioni riguardanti l'Archeologia della Pannonia. Il prof. Hampel illustrò i monumenti della Pannonia di carattere religioso, seguendo così lo sviluppo delle credenze religiose della regione da quelle celtiche, a quelle romane, alle traciche, alle orientali e al Cristianesimo. Il Dr. Hekler mostrò i risultati degli scavi di Intercisa, che hanno dato avanzi architettonici con decorazioni di stucco, iscrizioni militari, rilievi con scene mitologiche, vasi di bronzo e di terra con rilievi etc.; Kulzsinsky illustrò infine gli scavi di Aquincum.

Nelle Sezioni riunite I, V, VIII, IX, X, IX: Pijoan parlò dell'architettura antica nella Spagna, distinguendo l'architettura di stile ufficiale da quella di stile provinciale; S. Ricci mostrò l'importanza della numismatica nell'identificazione di monumenti, opere statuarie etc., annunciando prossima la pubblicazione di un suo lavoro al riguardo; Borosdine riferì sulle ultime scoperte avvenute in Russia, relative all'archeologia preistorica e classica; Lammens trattò delle arti figurate nel I sec. dell'Islam, dimostrando come la tendenza iconoclasta non sia nella tradizione musulmana originaria, ma sia nata più tardi. Una comunicazione del Siret riguardò i rapporti tra l'Iberia e gli altri paesi nelle età preistoriche e protostoriche. Taramelli infine diede notizia di alcuni scavi di templi sardi, importanti per lo studio del culto primitivo dell'isola.

In una riunione delle Sezioni I, IV, X, G. Boni trattò dei rapporti fra le tombe del sepolcreto del Foro e le necropoli della prima età del ferro in Italia.

La seduta di chiusura del Congresso fu tenuta al palazzo della Sapienza sotto la Presidenza di Corrado Ricci. Approvati i voti espressi dalle singole Sezioni, si designò Algeri come sede del IV Congresso archeologico internazionale, che verrà tenuto nella primavera del 1915, e che, come propose il prof. Cagnat, potrà iniziarsi con un'escursione nel Mezzogiorno della Francia Quindi il prof. Rostowzew, delegato dell'Università di Pietroburgo, a nome dei delegati di tutte le Nazioni, ringraziò il Comitato organizzatore e la città di Roma per l'ospitalità ricevuta ed ebbe belle espressioni di plauso per lo sviluppo dell'Italia nel campo della cultura e della scienza. Dopo altre brevi parole dell'ing. Huybrigts, delegato della Società archeologica di Limbourg (Belgio), il Presidente, rivolto il saluto ai Congressisti, dichiarò chiuso il Congresso.

Piacevole ed utile interruzione dei lavori furono le gite a Cerveteri e ad Ostia. Difficile problema da risolvere era quello di trasportare più centinaia di persone in luoghi lontani dalla ferrovia, ma le difficoltà furono genialmente superate, e le gite riuscirono ottimamente. I Congressisti visitarono con grande interesse le tombe etrusche, che l'ing. Mengarelli va rimettendo in luce e ripristinando nel loro aspetto primitivo; ed ebbero parole di viva ammirazione per l'opera il prof. Vaglieri va svolgendo ad Ostia per ridonarci intera una delle più importanti città antiche.

Il Ministero degli esteri, il Municipio di Roma, l'Istituto internazionale di agricoltura, l'Associazione artistica internazionale aprirono le loro sale, e accolsero cordialmente i Congressisti, cosicchè essi, partendosi da Roma, avessero a conservare un grato ricordo dell'ospitalità ricevutavi.

Dopo chiusosi il Congresso a Roma, alcuni dei Congressisti proseguirono per Napoli per visitare gli scavi di Pompei, Pesto e Cuma.

PIETRO ROMANELLI.

I CONGRESSISTI A NAPOLI. — All'invito di recarsi, subito dopo finiti i lavori del congresso a Roma, a visitare le nuove scoperte della Campania, risposero moltissimi congressisti nei quali tutti certo dovrà restare vivo il ricordo dei quattro giorni trascorsi in quelle classiche terre. Si cominciò con un ricevimento al Museo Nazionale offerto dalla Soprintendenza al museo e agli scavi. Il Direttore Spinazzola e gli ispettori Giglioli, Maiuri e Macchioro furono guida ai congressisti e mostrarono loro specialmente le nuove statue acquistate e le collezioni epigrafica e vascolare ora riordinate; poi si passò nei locali della Direzione a prendere un

rinfresco. Il 18 ottobre ebbe luogo la gita alle antichità dei campi Flegrei e all' Acropoli di Cuma dove i recenti scavi della Sopraintendenza hanno rimesso alla luce il gran tempio augusteo di Apollo, di virgiliana memoria. Il Municipio di Pozzuoli volle offrire con gentile pensiero la colezione che fu consumata sull' Acropoli stessa. Il giorno seguente fu tutto dedicato a Pompei e precisamente ai nuovi scavi, che, ci permettono solo ora, per la prima volta, di farci un' idea esatta di ciò che fu una via Pompeiana, non tetra nel suo preteso carattere orientale; ma lieta di affreschi, di loggie, di balconi, vera progenitrice insomma della via napoletana presente così esuberante di vita.

Il Municipio di Napoli continuando le tradizioni della città nobilissima, offrì nella Basilica di Pompei un sontuoso banchetto, a cui, oltre ai congressisti, parteciparono anche altre duecento persone, tutte le autorità napolitane cioè e quanto la città conta di più eletto. Il sindaco senatore del Carretto porse il saluto di Napoli e, a lui rispondendo, il Loewy inneggiò alla bella città e ricordò le glorie di Pompei dove l' archeologia nacque. Emil Reisch, l' illustre professore della Università di Vienna, volle poi con commosse parole esprimere, a nome di quella assemblea di dotti, a Vittorio Spinazzola sincere lodi per l' opera sua. Parlarono poi entusiasticamente il russo Scliapkin e le autorità locali e a tutti rispose ringraziando lo Spinazzola. Il giorno 20 ebbe luogo la visita a Pesto, dove i recenti scavi, riportando alla luce le mirabili decorazioni in terracotta del tempio arcaico e scoprendo un grande nuovo edifizio pubblico hanno aumentato ancora l'interesse per quella città dai templi maravigliosi. La colezione fu questa volta signorilmente offerta dal Municipio di Capaccio.

G. Q. G.

riuscì del Moretto meno esteriore e men teatrale. Nella « Piccola Tomba » evocò la Trasfigurazione di Raffaello: ma il Cristo di Raffaello sebbene più vittorioso stende le mani solo per mostrare le stigmate, quello della « Piccola Tomba » denota col gesto consolazione e umiltà; e l'eroe seduto ai piedi di Cristo, è divenuto in Rembrandt una povera ed arida figura umana.

In umane figure egli trasformava le celesti e ideali di Raffaello: così nell'altra acquaforte « Abramo e gli Angeli » dove trae il soggetto dalle Loggie, ecc., ecc.

Rembrandt, imitando sostituisce alla divina esteriore bellezza la nudità delle passioni umane, circoscrive lo spazio per renderlo intimo, vuol rendere l'anima e il mistero.

Rammentò anche la Sibilla Cumana del Domenichino, ma egli inchinò maggiormente la propria Sibilla sul libro e ne circondò la persona di mistero dipingendo a mezzi toni, e togliendo di mezzo ogni particolare secondario: esprimendo con le ombre sulla tremante persona tutto un mondo di umani sentimenti.

Venerdì 18 Ottobre.

Adolfo Venturi, relatore sulle *Condizioni dell'Architettura in Europa dall'avvento de' Longobardi allo scorcio del sec. XI.* considera nuovi elementi, fin qui non ancora messi in valore, per giudicare dell'architettura medievale in quei tempi. La scarsità del materiale di lavoro, e specialmente il difetto del ferro si opponevano a un rinnovamento dell'architetlura. Noi sappiamo di fatto che a lungo continuò la spogliazione degli antichi monumenti; e d'altra parte si ha ragione di ritenere che le cave di marmi non fossero sfruttate se non dopo il sec. XI.

Rudolf Kautsch, svolgendo l'argomento *L'Italia Settentrionale e la regione del Medio Reno nel sec. XII,* pone a confronto i motivi ornamentali nel lato orientale del Duomo di Magonza e quelli di alcune decorazioni nell'isoletta di S. Giuliano nel lago d'Orta. Tali motivi, in parte dedotti dall'antichità, ricorrono pure a Rivolta d'Adda, a Vicenza, a S. Ambrogio di Milano, a Modena, nella cripta del Duomo di Parma, e poi a Bergamo, Cremona e Piacenza. Alcune simiglianze erano già state notate da Friedrich Schneider, che però ha voluto attribuire l'abside di Magonza al 1183, tempo troppo tardo. Risalendo i monumenti citati dell'Italia Settentrionale dal 1095 al 1125, anche l'abside di Magonza non potrà essere di molto

posteriore a queste date; invece dovrà appartenere circa al 1140.

Alla relazione del Kautsch fanno seguito una del Montelius sulla *Decorazione artistica nella Svezia dal V all'VIII secolo e le relazioni col Sud dell'Europa in questa età,* nella quale il relatore trova rapporti tra la Svezia e l'Arte fiorita nelle regioni del Mediterraneo, e un'altra di Tiberio Gerewich, che s'intrattiene su questioni di metodo intorno all'arte bolognese.

Sabato 19 Ottobre.

Dopo la conferenza del Dimier sulla *Scuola di Fontainebleau,* nella quale il relatore è riuscito a mostrare nuovi aspetti dell'influsso italiano in Francia, Thomas Ashby, parlando di *Turner e de' suoi predecessori in Roma,* indica quanta efficacia abbia avuto l'Italia e Roma sull'arte dell'immaginoso maestro inglese.

Succede Aby Warburg, che tratta il tema *L'Arte Italiana e l'Astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia in Ferrara.* Gli affreschi di Palazzo Schifanoia, di cui per merito del Venturi si è determinata l'appartenenza, rappresentano i dodici Mesi; nell'alto gli Dei sopra carri trionfali, nel basso scene della vita di Corte, nel mezzo una complicata e fantastica Simbolica, in cui il relatore riconosce i Simboli Astrologici delle stelle fisse. Le rappresentazioni degli Dei richiamano i versi del romano Manilio, ma i simboli astrologici delle stelle fisse, che nella loro Costellazione erano di grandissima importanza astrologica, si riconducono alle figurazioni delle stelle de' Greci, nella trasformazione che ricevettero dalla fantasia degli Indiani, dei Persiani, degli Arabi — specialmente da Abu Masr, — dagli Ebrei, dai Francesi, ecc.; e nella forma che dette definitivamente Pietro d'Abano. Il Warburg ha stabilito che il dotto inspiratore degli affreschi ferraresi fu Pellegrino Prisciani.

Lunedì 21 Ottobre.

Il prof. Goldschmidt, ricerca gl'*influssi dell'arte italiana sull'arte olandese del sec. XVII.* L'arte olandese, venuta al contatto con l'arte italiana del sec. XVI, si rinnovò e si aprì il cammino trionfale. Il Caravaggio ha dato soggetto e maniera di trattar la luce a Franz Hals pel suo *Ragazzo musicante.* Il seguace del Caravaggio, Gherardo Honthorst, detto Gherardo delle Notti, tornato in Olanda nel 1622, fece sì che dal 1622 al 1624 l'arte olandese non altra ricerca avesse se

non quella degli effetti di luce, massime notturni. In questi anni si iniziò lo sviluppo artistico di Rembrandt, le opere primitive del quale sono appunto di tali quadri con effetti notturni, in cui si può riconoscere il primo seme del suo tardo chiaroscurare. Adamo Elsheimer, a lungo vissuto in Roma, fu pure un imitatore del Caravaggio, come rilevasi dalla sua *Fuga in Egitto* di Monaco; e l'arte sua trovò molti seguaci in Olanda e precorse Rembrandt.

Gli olandesi appresero per mezzo di Elsheimer dall'Italia l'orizzontale direzione dei paesaggi e il raccogliersi delle loro linee in determinati contorni. Così van Goyen e Peter Molijn.

Il relatore, dopo aver distinta l'arte olandese dall'arte belga, per il maggiore avvicinarsi di questa all'arte italiana, conchiude affermando che dalle conquiste italiane l'arte olandese trasse vantaggio per salire alle maggiori altezze.

I. B. Supino, svolge il tema delle *relazioni* tra l'architettura italiana e la francese.

Il gotico italiano deve il proprio carattere al gotico-cistercense. Se ai Cistercensi spetta il merito della importazione delle nuove forme architettoniche, la loro diffusione e il loro adattamento sono opera dei Domenicani e dei Francescani. Non devesi però scambiare con questo stile monacale lo stile dell'architettura laica, che si manifesta mirabilmente nelle Cattedrali italiane.

Con le due conferenze, di Hermann-Egger sugli schizzi romani di pittori olandesi dei secoli XVI e XVII e sulla loro importanza per le questioni di topografia, e di Jacques Mesnil intesa a dimostrare che l'adozione nei paesi settentrionali della concezione plastica dello spazio, dovuta agli artisti italiani del Rinascimento, ha trovato un ostacolo nella influenza antiartistica delle sacre rappresentazioni, hanno termine le sedute plenarie, tenute nei pomeriggi dei giorni assegnati al Congresso.

* * *

Sezione I.

Nella sezione I, dedicata alla primitiva arte cristiana e a quella medievale, il primo grave problema che naturalmente doveva affacciarsi in un Congresso che s'era proposto di studiare i rapporti internazionali, era quello dei rapporti fra Roma e l'Oriente. Delle due tendenze, dei *romanisti* e degli *orientalisti* nel Congresso romano ha prevalso la prima, anche perchè i propugnatori della seconda e il loro portabandiera, lo Strzygowski, non era presente al dibattito.

Il primo relatore della sezione, Mons. Giuseppe Wilpert, presentava un tema, che era guerra agli orientalisti: *Roma fondatrice dell' arte paleo-cristiana e medievale.* Alla difficile dimostrazione dell'ardito asserto contenuto nel tema, il Wilpert ha portato gran copia di argomenti storici e iconografici. Dopo di lui v'è stato anche chi ha tentato, non tanto di stabilire l'origine delle composizioni cristiane, ma coll'aiuto dell'esame stilistico, di addivenire a una distinzione fra l'arte bizantina e l'arte romana nei primi tempi, tale da offrire un punto di partenza per giudicare sull'appartenenza di certe opere all' arte romana o a quella orientale. Mons. Wilpert nella dimostrazione del fatto che a Roma il ciclo delle sacre rappresentazioni erasi formato prima che altrove cerca la prova dell' origine romana dell' arte cristiana medievale. Nella fine del sec. IV, infatti, dice l' oratore, rari erano ancora nelle chiese provinciali i cicli interni mentre a Roma già intorno alla metà del medesimo secolo eran cresciute basiliche, mausolei e un battistero riccamente decorati a mosaici. Queste decorazioni musive, di cui a Roma nel sec. V il ciclo erasi già integralmente costituito, saranno esemplari per gli altri centri minori dell' impero. Così, ritrovandosi consimile impronta ne' cicli di mosaici, di Napoli, di Milano e in quelli più antichi di Ravenna, tutte queste opere debbono essere derivate dall'unica fonte: Roma.

Per la dimostrazione della esistenza in Roma di certi cicli di sacre rappresentazioni servono al relatore le ricostruzioni ch' egli ha fatte dell' absidi antiche di certe basiliche: del Laterano, di S. Clemente, di Santa Maria Maggiore. Le decorazioni medievali di queste basiliche, malgrado inevitabili aggiunte, seguono fedelmente, secondo il Wilpert, le composizioni originarie; il che viene ad essere di somma importanza per l'origine delle composizioni stesse. Il mosaico, ad esempio, dell' abside di S. Maria Maggiore riprodurrebbe una Incoronazione del tempo di Sisto IV: ciò che attesterebbe la creazione in Roma di questa scena in una età in cui non era stata sospettata.

Nello stesso ambito delle ricerche sull'origine de' tipi cristiani primitivi rientra la relazione del Dottor Bertini-Calosso, il quale, invece, trova un accordo tra un tipo iconografico cristiano e una credenza orientale: accordoche, tuttavia, rimane una consonanza incidentale la quale non permette nè generalizzazioni, nè deduzioni sull'origine dell'arte stessa in cui si diffondevano certe composizioni. Egli svolge il

tema: *Origini egizie del tipo iconografico della Dormitio Virginis.* Tale scena, frequentissima nelle chiese bizantine, spesso ricorre anche nell'arte occidentale. In essa si manifestano due elementi egizi, attraverso la teoria gnostica: la credenza dell'anima visibile che si separa e si invola e l'altra dell'anima simile al corpo per la forma. In alcune figurazioni l'anima della Vergine prende l'aspetto di una bambina, ma spesso mostra a dirittura il carattere di un *doppio (Ka).*

Questo soggetto è rappresentato in Egitto a Daiz-Es-Surisni in un affresco antichissimo; in Occidente ne ricorre primamente il ricordo nel *Liber Pontificalis*, nelle vite dei papi Adriano, Leone III, Pasquale I e Benedetto III, a proposito di stoffe liturgiche. Veicolo principale del tipo iconografico dovettero essere le stoffe stesse, provenienti in gran parte dall'Egitto.

Un argomento di interesse notevole per la sua attualità è stato trattato dal Dott. Giuseppe Gerola, reduce dall'Egeo, dov'era stato inviato dal Governo italiano per lo studio dei monumenti, e cioè: *L'arte medioevale a Rodi e nelle Sporadi vicine.*

Sui rapporti italo-francesi nel Medio Evo ritorna Camille Enlart, che determina i *caratteri normanni del portale di S. Lorenzo a Genova*, e svolge Adolfo Venturi la sua relazione sopra *Una corrente d'arte francese nell'Umbria e nelle regioni limitrofe.*

Alcune caratteristiche tecniche, ha rilevato il prof. Venturi, trovantisi nel Monumento de' Cerchi, nella Basilica Inferiore di Assisi, e in altri particolari decorativi del tempio stesso, indicano l'iniziazione avuta da maestro francese. Tali caratteristiche consistono ne' capitelli in foglie lavorate a taglio vivo e come mosse dal vento, e in certe basi fortemente appiattite. Altra particolarità di questo stile di origine francese è l'amore per la policromia de' marmi, manifestantesi nel rivestimento commisto di bianco e di rosso del Subasio. Da Assisi si irradiò questa scuola di marmorari per l'Umbria e per le Marche. E le loro tracce s'incontrano a Perugia, nel Palazzo del Comune e nella Cattedrale, a S. Giuliana e a S. Domenico; a Todi, a Montelabate, a Borgo San Sepolcro e arriva fino ad Ancona, in San Ciriaco.

Oltre i relatori nominati, parlarono nella I sezione:

— G. Galassi *(Sulla prima apparizione dello stile bizantino ne' musaici ravennati);*

— G. Pastina *(Rapporti tra l'arte bizantina e l'arte pugliese nel Medio Evo);*

— A. L. Fronthingam *(Di un nuovo metodo per distinguere le opere bizantine dalle italo-bizantine);*

— G. Soulier (*Le influenze dell'arte persiana sulla pittura fiorentina del Quattrocento);*

— Puig y Cadafalch *(Area geografica dell'architettura lombarda alla fine del sec.* xi);

— J. Pijoan *(La pittura romanica in Ispagna e i suoi rapporti con l'arte romanica di altri paesi*);

— Paul Liebaert *(Miniatori e scribi tedeschi in Italia);*

— E. Wrangel (*La cattedrale di Lund in Isvezia e le influenze italiane nel sec.* xii).

Sezione II.

Paul Schubring riprende il tema, già trattato dal Thode in una seduta plenaria, delle antitesi artistiche fra il Nord e il Sud. Egli più particolarmente s'industria a stabilire quale sia la posizione degli artisti italiani e nordici di fronte alla creazione. L'Arte italiana, egli dice, cerca l'Eroico; e l'Eroico è sempre congiunto con durezza e insensibilità; l'arte nordica schiva le altezze assolute per ritrarre la profondità e per rappresentarci l'intimo. Il Pathos domina l'arte nordica, ma questa non ha perciò nè la libertà nè la chiarità di quella italiana. La prima esprime spesso il melanconico accordo di un'anima selvaggiamente dolorante: la seconda non ode l'umano lamento dal suo mondo di Eroi. Così presso i Tedeschi la pala d'altare è il simbolo della *Ecclesia superna:* presso gl'Italiani non è il simbolo del mistero, ma *Sacra Conversazione.*

Alfred Doren dice degli artisti tedeschi che vennero in Italia. Insieme con gli studiosi del diritto romano e coi pellegrini, accorrenti a Roma, ben presto si accompagnarono nel viaggio verso l'Italia architetti e scultori. Artisti tedeschi s'incontrano a Milano e a Verona; l'attività dei Cistercensi e dei Normanni si riconosce di frequente nell'Italia Meridionale. In Milano sono favoriti particolarmente gli artisti tedeschi da Gian Galeazzo Visconti: vi accorre così Heinrich von Gmunden, fratello del costruttore del Duomo di Praga, Parler; a Verona già vi aveva lavorato *Wigilelmus* il cui nome si è italianizzato in Guglielmo; a Venezia verrà Giovanni d'Alemagna. Gli artisti nordici furono però in Italia specialmente impiegati a lavori decorativi: perciò erano di preferenza chiamati intagliatori, miniatori, orafi, pittori di vetrate, costruttori d'organo.

Di Carl Gebhardt ha il merito di aver nel Congresso determinate le *relazioni fra la pittura italiana e tedesca nella prima metà del Quattrocento.*

Nella seconda metà del sec. IV la pittura di Germania sottostà alle influenze olandesi; nella prima metà, invece, pur essendo più nazionale, risente influssi dell' Italia. Per esempio, nel Calvario di Hans di Metz, nel Museo Storico di Francoforte, notansi specialmente caratteristiche italo francesi, e anche alcuni indizî di conoscenza dell'arte del Pisanello. Anche Lucas Moser ricorda il Pisanello nel suo altare di Tiefenbronn. Così, sotto l' azione dell' arte dell'Italia Settentrionale si è svolta la primitiva pittura di Norimberga. Alcuni affreschi della Sebalduskirche in questa città la manifestano chiaramente. Il maestro dell' altare di Bamberga rappresentante la *Crocifissione*, nel Museo Nazionale di Monaco, richiama Altichiero e Giotto; Hans Peurl, il maestro che precorse Dürer in Norimberga, forse si ispirò a veneziani.

D'altra parte in Stefano da Verona e nel Pisanello debbonsi riconoscere derivazioni dalla pittura nordica, e in particolare da Lucas Moser e da Hans di Metz. Da Norimberga scese poi nella laguna Giovanni d'Alemagna a rinnovellare l'arte di Antonio da Murano.

Più tardi anche il massimo artista tedesco, Alberto Dürer, troverà in Italia larga eco e seguaci numerosi, perfino contraffatori impudenti come Marcantonio Raimondi. Delle propaggini dell'arte sua nel Veneto ha parlato Giuseppe Fiocco. Nel Veneto l' arte del Dürer ebbe duratura efficacia, sin da quando per la prima volta si rivela nella *Sacra Famiglia* di Andrea Solario, ora a Brera, la quale vale a confermare il primo viaggio del pittore tedesco in Italia. Il Fiocco ha dimostrato poi come nel Cinquecento pochi fossero i pittori e gli incisori veneti che non attingessero a quell' arte veristica, da Bartolomeo Veneto fino allo stesso Giorgione. Alcuni artisti giunsero persino a comporre delle intere opere con ritagli di composizioni dürerianе, come quel Francesco Santacroce che fece della sua *Flagellazione* uno strano centone di motivi tratti dalle celebri stampe. A dimostrare infine che non poche dovevano essere le pitture di Dürer nel Veneto, il relatore rifà la storia dell'*Adorazione de' Magi*, oggi agli Uffizi, e chiarisce con la scorta di un manoscritto inedito di Francesco Paglia come si debba identificare con quella dipinta pel Castello del Buon Consiglio a Trento, vista già *in situ* dallo scolaro del Guercino.

A Firenze, nel 1482, un quadro di un altro pittore nordico destò le ammirazioni di tutti gli artisti molti de' quali s'industriarono ad imitarlo. Mario Salmi nella sua relazione *Il trittico di Hugo van der Goes in Santa Maria Nuova, sede della Compagnia dei pittori fiorentini*, ha rappresentato gli strascichi ch'ebbe a Firenze l'apparizione di quell'opera. Fiorentini e non fiorentini vollero trarne inspirazione; tra i primi imitò il trittico il Ghirlandaio, nella tavola di Santa Lucia sul prato, tra i secondi Luca Signorelli, che, secondo il relatore, fu tratto a passare dai toni luminoso e chiari, per esempio della *Flagellazione* di Brera, a quelli caldi e bronzei dell'ancona nella Cattedrale di Perugia, dove ricordò Hugo van der Goes anche dipingendo fiori entro un bicchiere.

A Firenze fu imitata di Hugo van der Goes specialmente la tecnica progredita della pittura ad olio ed anche la maniera sfumata. Tracce di nuove ricerche, promosse della visione del trittico, si vedono in Filippino Lippi, ma sopratutto in Piero di Cosimo e ne' suoi scolari.

Conrad de Mandach ha ricercato *l'elemento italiano nella pittura savoiarda del sec.* XV. L'influsso italiano in Savoia è manifesto principalmente al principio del secolo; più tardi si risentono altre azioni, dal Nord. Pittore di corte nella prima parte del Quattrocento è il veneziano Gregorio Bono; alla fine del secolo un tedesco, Jean Sapientis, occupa quel posto. Carattere italiano manifestano in ispecie gli affreschi, mentre miniature e tavole hanno carattere francese o nordico. Congiunti gli elementi italiani a quelli delle Fiandre, la pittura savoiarda acquista una nota propria, locale.

Gli oratori che hanno parlato, oltre i già nominati, nella II sezione, sono stati:

— P. Fontana. *(Il Brunelleschi).*

— A. Colasanti. *(Quadri italiani nelle Gallerie minori di Ungheria).*

— C. Csanyi. *(Influsso italiano nell' arte ungherese).*

— H. Graillot. *(Un ricordo di Leonardo da Vinci in un polittico borgognone del sec.* XVI*).*

— F. de Sagarra. *(La xilografia catalana).*

— E. Tormo y Monzò. *(Rapporto dell' arte fiamminga coi pittori spagnoli del 400).*

— C. Aru. *(Correnti pittoriche spagnuole in Italia nei sec.* XV *e* XVI, nei riguardi della Sardegna).

Sezione III.

I lavori di questa sezione, iniziati da Antonio Munoz che ha trattato delle *caratteristiche principali dell' arte barocca in Italia e fuori*, sono stati animati particolarmente.

Sul tema generale delle relazioni internazionali, hanno portato specialmente vedute nuove, le conferenze di Francis Beckett su *Andrea Palladio*

e *Ticho Brahe*, e Osvald Siren sugli *Influssi italiani nell'Architettura svedese del Settecento.*

Ticho Brahe, dice il Beckett, aveva adottato i principii dell'architettura italiana del Rinascimento quando elevò in Danimarca l'edificio che dalla Musa Urania nominò Uraniborg. L'Uraniborg, — costruzione centrale quadrata con una cupola in mezzo innalzata sopra una stanza, rettangolare in cui s'incontrano i quattro accessi dell'edificio — trova riscontro con un solo palazzo profano eretto in quel tempo e cioè con la Rotonda del Palladio, a Vicenza (1552). La Rotonda, malgrado differenze, avvertibili specialmente nella facciata, ha la pianta medesima ed è coronata da una cupola con alto tamburo rettangolare. Ticho Brahe, che non fu in Italia, prese cognizione probabilmente dello stile del Palladio dall'opera di questo, *I quattro libri di Architettura*, ne' quali erano figurate la pianta e la facciata della Rotonda.

Osvald Sirén indica in Nicodemo Essin il Vecchio, l'introduttore delle forme architettoniche italiane nella Svezia. Nell'attività dello stesso Essin può seguirsi il passaggio dalle forme fino a' suoi tempi in uso in Svezia e ispirate al così detto Rinascimento olandese, alle nuove derivate dall'Italia. Egli compì la trasformazione dopo il viaggio in Italia del 1652; costruendo una grande quantità di case signorili e di castelli con evocazione dei motivi delle ville italiane barocche. A Stoccolma il Palazzo Municipale rammenta le ville italiane di stile rustico; di stile romano è quello della Banca Nazionale. Continuatore di Tessin il Vecchio fu il figlio Nicodemo, che, venuto nel 1673 a Roma, scrisse con orgoglio: « per sei anni potei frequentare continuamente il cav. Bernini e il cav. Fontana che furono nel loro tempo i primi nell'architettura... ». E al Bernini e al Fontana si inspirò ne' suoi lavori.

L'opera più importante di Tessin il Giovane fu la ricostruzione del Palazzo Reale, (1681-1754) lungo m. 215, il quale ha attinenze particolari con la Loggia Palladiana di Vicenza e col progetto del Louvre. Nella parte settentrionale domina il carattere del barocco romano di Flaminio Ponzio e Della Porta.

W. Friedlaender ha detto di *Nicola Poussin in relazione con la pittura barocca romana.* Venuto a Roma, l'artista francese, quando ai Caracci e al Caravaggio succedeva la seconda generazione degli eclettici e dei naturalisti, egli trasse da quelli più che da questi inspirazione. Così guardò specialmente il Reni e il Domenichino. Del Reni si ricordò nel *Salvamento di Pirro*, del Domenichino nel quadro del Louvre col *Tempo che scopre la Verità* e nell'altro pure al Louvre col *Rapimento di San Paolo.*

Pittori italiani e incisori francesi nel Seicento, è il tema svolto da Federico Hermanin. Egli trova in alcune incisioni di carattere callottiano nuovi argomenti per confermare l'attribuzione al Sacchi del ritratto di Alessandro del Bono a Berlino. Il ritrovarsi di uno stile che tende alla macchietta in Remigio Cantagallina, che lavorò nell'officina dell'incisore Giulio Parigi, dove poi fu il Callot, serve a farci intendere come il Sacchi potesse apprendere la tradizione della macchietta rilevantesi pure nel ritratto berlinese. E un allievo del Callot, il Colignon, riproduce una composizione del Sacchi dove notansi le stesse tendenze. Termina il relatore osservando che sono proprie del Seicento l'espressione del tragicomico e la significazione del proprio spirito burbanzoso nella caricatura.

Gli artisti di cui si occupa il Noack nella sua relazione *Artisti Nordici a Villa Borghese*, sono Giovanni Vasanzio (Van Saten) dapprima ebanista, poi architetto; Giovanni Guglielmo Baur di Strasburgo, autore di tavole di vedute; il Mengs, che lavorò per D. Antonio Borghese che voleva rinnovare la Villa Pinciana; lo scolaro del Mengs, Cristoforo Unterperger, tirolese, autore della fontana coi cavalli marini e di varie tele; Antonio Maron, viennese, cooperatore del Mengs in parecchi lavori; Venceslao Peter di Karlsbad, animalista, che dipinse affreschi nella loggia d'ingresso della Villa; infine Filippo Hackert, amico di Goethe e Michele Ultinkius.

A proposito delle *relazioni di Domenico Teotocopoli, detto il Greco, con l'arte italiana*, August L. Mayer trova in questo pittore riminiscenze specialmente del Bassano, cui ancora si attribuiscono opere primitive del Greco; del Tintoretto, come può notarsi nella composizione della Crocefissione. Ne' riguardi del paesaggio rileva concordanze con la tradizione che dal Correggio passa al Baroccio.

Nel sec. xvi l'arte italiana fu in rapporto sin con la Rumania. Ciò stabilisce Tzigara-Samurcas nella sua relazione. L'influenza artistica italiana sulla Rumania fu diretta, diffuse cioè dagli oggetti portati dall'Italia, come si riconosce specialmente nelle arti minori; oppure fu indiretta, per mezzo cioè di oggetti derivanti da luoghi alla lor volta sotto l'influsso italiano, come avvenne per la pittura che seguì la scuola del Monte Athos. Per mezzo di questa scuola si risentì anche l'azione dell'arte senese.

H. Weizsaecker, trattando di *Adamo Elsheimer in Roma*, rileva la grande difficolta, per la scarsità delle notizie, di ricostruire la vita dell'artista. Quasi unico documento di lui restano le sue opere. Egli a Roma fu dal 160) alla sua morte (1616). Qui potè facilmente accogliere e sintetizzare in sè le maggiori tendenze secentesche.

Le altre relazioni della III sezione furono:

C. Matranga, *Le opere del pittore olandese Mattia Stomer in Sicilia.*

A. Moschetti, *L'influenza del Marino sulla formazione artistica del Poussin.*

R. Schneider, *Il motivo itatiano de' trionfi in Normandia.*

L. Ozzola, *Le rovine romane nella pittura internazionale del 600 e G. P. Pannini.*

Sezione IV.

Giuseppe Gerola, discorrendo sulle *Attribuzioni delle opere d'arte*, per evitare gli errori derivanti dall'affidarsi a firme, documenti, opinioni invalse, ecc. ecc. — sul qual fondamento si fanno le attribuzioni, — e per offrire un sicuro controllo agli studiosi, afferma la necessità della compilazione di cataloghi ne' quali fossero riportate le firme autentiche, segnalate le opere di certa paternità, indicati gli errori e i dubbi sorti sopra un artista.

Altro mezzo di controllo per le attribuzioni delle opere d'arte è fornito dalle ricerche di Geza E. Gasparetz, che svolge il tema: *Metodo microchimico per stabilire tecnica, autenticità ed età delle pitture.*

Contro la moda nella estimazione delle opere d'arte, parla Lionello Venturi, suscitando vivacissima discussione. Egli intende specialmente di promuovere negli storici e critici dell'arte una reazione contro gli alti e i bassi del mercato internazionale, contro le predilezioni improvvise e irragionevoli, contro le fame usurpate, esempio quella di Domenico Teotocopuli, detto il Greco, a un tratto innalzato a dignità di genio.

La relazione di Lionello Venturi sopra argomento puramente teorico, eppure di importanza vitale per gli studî storico-artistici, è indice di una tendenza nuova, appena manifestatasi in questo convegno, ma che ne' prossimi congressi avrà modo forse dl dominare. E la tendenza si è determinata in un ordine del giorno votato dalla IV sezione, che cioè sia data larga trattazione e discussione ai problemi di indole teorica ne' Congressi futuri.

Sulla conservazione e tutela de' monumenti hanno recato le loro vedute il Carotti, il Nogara, il

Carnevali, Serafino Ricci, trattando rispettivamente i temi: *Tutela di monumenti e ordinamento di Gallerie*; *scopi e limiti de' restauri de' monumenti; sulla conservazione degli affreschi di scavo; i medaglieri europei e il loro ordinamento per i fini di cultura-*

Ma il tema che più di ogni altro doveva acquistare importanza era quello del Prof. Venturi, e cioè il *Programma generale per l'edizione delle fonti di Storia dell'arte italiana.*

Comincia il relatore con l'indicare quanto è stato fatto in Italia nella ricerca dei documenti storico-artistici negli archivi sin dal tempo del Muratori; nota le lacune e i difetti del lavoro compiuto, e rileva la necessità di rivedere, riscontrare, accertare o mutare. Il prof. Venturi passa poi a mostrare i criteri cui deve essere informata una pubblicazione delle fonti storico-artistiche italiane.

Infine, dopo avere annunciato che per sua iniziativa il lavoro preparatorio per la pubblicazione di un *Corpus* delle fonti storico-artistiche è stato iniziato e che nelle principali città italiane l'impresa ha trovato collaboratori, egli presenta il seguente ordine del giorno, approvato alla unanimità: *Convinti della necessità di provvedere alla edizione delle Fonti storico-artistiche, raccomandiamo a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione di voler designare all'Istituto storico italiano questa suprema necessità nell'interesse della cultura nazionale.*

Si ricollegano con la relazione generale del Venturi sulla pubblicazione delle fonti i temi svolti dall'Ovidi, sull'*Opera svolta dall'archivista Bertolotti in relazioae alla Storia dell'Arte*; dello Schellass, sulla esplorazione dell'*Archivio Vaticano*, dell'Oberziner, *sulle Fonti edite ed inedite della Storia dell'Arte nel Trentino*, e infine quello del Sobotka, sopra l'*Edizione critica delle fonti per la Storia dell'Arte del Seicento e del Settecento.*

* * *

Anche dal breve sunto dato qui sopra può comprendersi quale sia l'importanza generale del lavoro scientifico del Congresso.

Si è delineato un quadro quasi compiuto di rapporti che ha avuto l'arte nostra con gli altri paesi, dall'arte paleocristiana fino alla moderna; sicchè, in tale argomento, si è raccolta copia di studî e di risultati notevolissimi, certo la più vasta e la migliore finora esistente, e si sono gettate le basi per una pubblicazione nazionale sistematica delle

fonti storico-artistiche, necessità imprescindibile degli studî.

Dal punto di vista italiano, il Congresso è riuscito degna affermazione del nostro lavoro e della nostra cultura, per la partecipazione larga, se non piena e disciplinata, degli studiosi italiani, per essersi presentata tutta una scuola storico-artistica italiana, quella che riconosce maestro Adolfo Venturi, infine perchè il primo Congresso di Storia

dell'Arte che abbia avuto carattere internazionale è stato ordinato in Italia e da italiani.

Per invito dei sigg. Dieulafoi e Lemonnier, l'XI Congresso di Storia dell'Arte si adunerà in Parigi, nel 1916. E a Parigi si vedrà se in quattro anni di lavoro le buone semenze gettate in questo Congresso avranno germinato e fruttificato.

G. Galassi.

RECENSIONI

Vittorio Macchioro — I *ceramisti di Armento in Lucania* — Estratto dal *Jahrb. d. Kais. deutsch. archäol. Instituts*, vol. xxvii, 1912, fasc. iv pagg. 265-316.

Con questo studio sopra la produzione ceramica di Armento in Lucania, l'Autore apre la serie di quelle monografie sulle singole fabbriche vascolari dell'Italia meridionale che gli studiosi con singolare aspettazione si attendono, come necessaria conseguenza e dimostrazione del quadro prospettico ch'egli tracciò in *Römische Mitteilungen* 1912, p. 178, racchiudente entro minute partizioni tutta la produzione ceramica dell'Italia meridionale. Tale quadro prospettico non poteva a meno di lasciar dubbioso e diffidente il lettore, messo di fronte a conclusioni così nuove senza prima esser passato per il necessario processo dimostrativo. Per mezzo di questo ultimo scritto l'A. intraprende a colmare le lacune della sua opera.

Se la nuda esposizione dei risultati di questi studi lasciava dei dubbî nel lettore, non è detto che il ragionamento dimostrativo debba per sempre eliminare ogni dubbio. Anzi, lo spunto polemico che in quelle semplici conclusioni faceva difetto per naturale mancanza di appiglio, risalta nel presente scritto a prima vista. L'A., del resto, conscio della eccezionale gravità del problema che si accingeva a risolvere, pur ricorrendo a tutti i mezzi dimostrativi che il suo ingegno gli suggeriva, non si è nascosta l'impossibilità di fare tutti i lettori convinti della sua tesi. Non è mia intenzione di dar principio in questo luogo a una discussione a fondo sull' argomento. Troppe e troppo complesse sarebbero le questioni che per molti lati vi si connettono. A me basti accennare brevemente a talune delle principali difficoltà ed obbiezioni che spontaneamente si affacciano nell'andamento del lavoro, e di cui è giusto si chieda ragione all'A.

Nel principio del suo studio l'A. ci presenta un elenco dei vasi la cui provenienza da Armento è data per sicura, e sui quali egli fonda principalmente la dimostrazione della sua tesi. La serie comprende non più di tredici vasi provenienti da Armento, dei quali, se ne escludiamo uno di cui non resta che la riproduzione a disegno della decorazione figurata, e un altro a confessione dell'A. « quasi tutto ridipinto e falsificato », non rimangono che undici vasi sui quali fondare la nostra conoscenza sicura della fabbrica di Armento. Ora, bisogna riconoscere che per individuare un centro di fabbricazione ceramica, il quale ebbe, a detta dell' A., la durata di due secoli (400-200 a. C.) e ch' egli trova il modo di dividere in quattro periodi ben distinti, ciascuno di cinquant'anni, la testimonianza di un gruppo di undici vasi sia un po' poco. Nulla poi ci convince, che i pochi e per la massima parte modesti vasi elencati siano qualcosa come delle colonne miliari della produzione di Armento, cui si possa solo in via secondaria riferire tutto quanto resta d'ignoto ancora o per sempre perduto di quella fabbrica. Nè una fondamentale importanza per il suo assunto può avere l'elenco che subito dopo l'A. ci offre di altri diciotto vasi provenienti da diversi luoghi della Lucania, di alcuni dei quali, data l'incerta provenienza, si può anche supporre che provengano da Armento. Ma una osservazione è da fare a questo punto all'A. Il materiale ch'egli elabora per la sua tesi è tutto materiale edito o inedito appartenente alle collezioni del Museo di Napoli, che però, almeno per Armento, è « un po' scarso di documenti », o materiale tutto quanto edito di altri musei. Per una tesi così scabrosa (l' individualità della fabbrica di Armento è qui scientificamente affermata per la prima volta) e per una dimostrazione a fondo così rigorosa come quella che l'A. si propone, è assolutamente indispensabile la conoscenza diretta e profonda non solo del materiale edito, ma anche del materiale inedito di ogni singolo museo e collezione e raccolta pubblica e privata. La sicurezza matematica della dimostrazione non può a meno di presupporre una minuziosità rigorosissima nella ricerca. Ora, ha l'A. una conoscenza adeguata di tanto materiale inedito, quale è quello sparso per i pubblici musei e le raccolte private d'Italia e di Europa? È proprio verisimile che niente altro assolutamente esista, che si possa riferire ad Armento

apportando nuova luce sulla questione, in mezzo a centinaia di vasi ancora inediti dell'Italia meridionale?

Passando all'esame stilistico delle pitture vascolari, l'A. intraprende una rassegna minuziosa e uno studio comparativo dei caratteri anche i più secondarî, di ogni singola figura dipinta. Un tale procedimento può peccare per eccesso di zelo. Allo scopo di individuare una scuola, può anche avvenire così di individuare l'opera di un singolo artista, potendo poi attribuire ad altra scuola e ad altro periodo quello che è produzione della medesima scuola entro lo stesso periodo.

In sostanza mi pare, che la via sulla quale l'A. si è messo, dell'esame stilistico analitico, direi quasi microscopico, e dei raffronti di singole figure dipinte, isolatamente prese, abbia, sì, la sua speciale importanza scientifica, ma non sia d'altra parte la più feconda di risultati. Le scene figurate vanno anzitutto esaminate nel loro complesso e non fin da principio isminuzzate all'infinito nei loro particolari che, presi separatamente, significano molto di meno che come parti d'insieme. Soltanto esaminando prima l'insieme e subordinatamente i particolari, si potrà cogliere lo spirito informatore degli artisti più rappresentativi delle diverse scuole ceramiche nei loro diversi periodi. Ma per la distinzione delle singole fabbriche, colà specialmente dove è così scarsa la quantità dei documenti, prima, forse, o non meno che alle scene figurate è da por mente alla decorazione secondaria (palmette, viticci, ecc.) e alle forme dei vasi, come quegli elementi tradizionali che rispecchiando con sicurezza uno speciale ambiente etnico, erano d'altra parte, come fatti artistici d'ordine secondario, meno facili ai mutamenti del gusto e della moda introdotta di fuori. A questi due importantissimi elementi, della decorazione secondaria e delle forme dei vasi, l'A. ha pur rivolto la sua attenzione, ma in via assolutamente secondaria, parlando a larghi tratti del primo, e facendo solo un leggerissimo accenno al secondo.

Nonostante questi ed altri appunti che in tale materia si potranno, per diversi lati, muovere all'A., resta tuttavia fuori discussione l'originalità e la rilevante importanza del lavoro, condotto con gran diligenza ed acume sopra un argomento di indole difficilissima, sul quale la ricerca scientifica non si era mai finora esercitata. Il che serve a scusare le mende e, anzi, a trovare anche in quelle una ragione di lode e d'incoraggiamento all'Autore.

GOFFREDO BENDINELLI.

A. GRENIER, *Bologne villanovienne et etrusque*, Paris, Fontemoing, 1912.

Il vol. CVI della *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome* contiene l'opera del Grenier che è frutto de' suoi studii sulla Bologna preistorica. Il Gr. nel 1906 potè compiere alcuni scavi nella necropoli bolognese e rendersi così conto *de visu* delle condizioni di scavo ed esaminare non soltanto sui libri e nei musei le molte e gravi questioni dibattute intorno a quelle antichità ed alle loro relazioni con le consimili o contemporanee di altre regioni italiane. Invece di pubblicare un semplice rapporto sul suo piccolo lavoro di esploratore con le conseguenti sue osservazioni, il Gr. ha creduto opportuno di riassumere, di vagliare e discutere tutte le questioni in un'opera d'insieme che illustrasse quell'importantissimo centro di ricerche in rapporto a tutte le altre manifestazioni della medesima civiltà fuori di Bologna. Il lavoro, così come è concepito ed organato, è utile: non si tratta di una semplice compilazione coordinata delle varie monografie sui singoli argomenti; ma si vede che l'A. ha digerito tutta la copiosa bibliografia, cronologicamente e teoreticamente disparata, sul tema; egli ha cercato di rivivere nelle ricerche passate, ringiovanite dalle idee sorte dai suoi scavi attuali, ha fatto perciò un'opera seria e per noi preziosa. L'opera tuttavia sarebbe stata ancora più interessante e giovevole, se chi la intraprendeva, avesse potuto sottrarsi completamente alla influenza de' preconcetti che imperano nell'ambiente bolognese. I grandi meriti del compianto Brizio e l'efficacia del suo apostolato si apprezzano e si sentono profondamente, studiando nel museo felsineo; ma oggi la discussione è arrivata ad un punto, in grazia sopratutto di nuovi elementi di fatto acquisiti alla scienza, che occorre guardare a quel campo di esplorazione ed ai suoi frutti, con criterii più imparziali. Il Grenier in sostanza è un convinto sostenitore delle idee del Brizio, modificate soltanto dalla teoria del Koerte. I suoi scavi gli hanno confermato la netta distinzione materiale fra il periodo villanoviano e quello della Certosa; quindi egli ammette la distinzione etnica nelle due fasi di civiltà dichiarando umbri i villanoviani puri, ed etruschi i successori sia inumati a fossa che cremati in dolii, contemporanei, accettando così pel materiale archeologico una data conforme alla tradizione storica: Felsina è una città umbra dalla fine dell'età del bronzo al VI secolo, epoca della conquista etrusca. Non è già che egli trascuri i dati di fatto ed i ragionamenti opposti

alla teoria del Brizio; egli anzi, nella sua completa informazione, li discute e cerca di confutarne il valore probatorio contro la sua teoria. Senonchè, egli concede p. e. poca importanza a quelle necropoli ed a quegli oggetti che sembrano dimostrare il passaggio, sostenuto dal Pigorini, fra la civiltà delle terremare e quella di Villanova. Vero è che i documenti, dopo la pubblicazione del libro, sono cresciuti, sicchè oggi non si possono più ritenere Bismantova, Fontanella, Timmari, come casi sporadici, e si viene delineando un vero strato di civiltà intermedio fra le terremare e Villanova che collega in un'unica serie lo sviluppo d'una medesima civiltà; le scoperte di Pianello e quelle che attualmente si stanno facendo nella stessa Bologna ci ammaestrano che nella archeologia preistorica si fa sempre troppo presto a tirare delle conclusioni assolute.

Bisogna tuttavia riconoscere che il Grenier dà prova di molta prudenza a questo riguardo, e non manca mai di fare le sue riserve sulla assolutezza delle sue teorie.

E così egli ci avverte nella prefazione che non intende far tutta una cosa nella questione etnografica, dei varii aspetti della stessa; l'identità fra razza indoeuropea, popoli parlanti lingue italiche e civiltà villanoviana, non è provata; e questo principio giustifica quindi le varie teorie che ancora si dibattono sulla *vexata quaestio etrusca.*

Su questo punto conviene non entrare in discussione col Grenier, sia perchè egli non prende a trattare degli Etruschi dalla loro venuta in Italia, ma dal momento in cui dall'Etruria passano nella regione felsinea. Egli però tratta della questione degli Etruschi nell'alta Italia in genere, e giunge alla conclusione che anch'io seguito a ritenere giusta, che: « Les interprétations modernes, qui « cherchent à reporter la présence des Etrusques « au Nord de l'Apennin à une période antérieure « à celle de leur établissement en Toscane, n'ont « pour elles, ni les textes, ni les faits archéologi- « ques ». Del resto, anche per la questione etrusca c'è da attendersi nuove sorprese dalla zappa, ora che la esplorazione archeologica in territori etruschi ha ripreso vigore, come ad esempio, a Veii, a Caere e speriamo presto anche a Populonia.

Ma si farebbe torto alla coscienza dell'autore, se si giudicasse il libro soltanto dal punto di vista delle teorie etnografiche. Esso non tende tanto a dire l'ultima parola sull'argomento in questione, quanto a darci un quadro completo e sistematico della civiltà villanoviana e della etrusco-felsinea. Esso ha valore come opera sintetica e sistematica intorno alla civiltà felsinea, specialmente pel periodo villanoviano. Vi sono trattati con molta perspicuità tutti i problemi archeologici: dalla topografia alla tradizione storica, esaminata alla stregua della critica moderna e in relazione con i dati archeologici per mettere in luce le concordanze che possono ricavarsene. Dalla costruzione della città si passa agli edificii, studiandone la struttura e gettando le basi di una architettura italica primitiva. Dall'architettura civile si passa alla funeraria e qui ha luogo una lunga trattazione, minuta, delle necropoli, de' riti funebri e delle varietà di tombe. Viene poi la volta della suppellettile studiata mettendo in relazione quella delle necropoli con quella delle stazioni secondo le varie tecniche, e principalmente la ceramica così caratteristica in Bologna. Da ciò consegue uno studio accurato sulla natura e lo sviluppo dell'arte locale, sopratutto riguardo i bronzi laminati ed incisi, studio di molto facilitato dai lavori magistrali sulla *Situla* del Ghirardini, dal quale per altro dissente quanto all'origine di tale arte che dice venuta dall'Etruria e non da Este, come sostiene il Ghirardini.

La trattazione delle stele bolognesi occupa tutto un capitolo, quantunque l'ampia trattazione del tema, fatta precedentemente dal Ducati nei *Monumenti dei Lincei* del 1911, gli abbia fatto ritenere non necessario un nuovo esame minuzioso dell'argomento che pure offre ancora materia di discussione.

L'ultimo capitolo, come conclusione, contiene un esame diligente delle fonti storiche intorno agli Umbri, gli Etruschi ed i Celti a Bologna, dal quale al Grenier risulta gran parte di notizie attendibili per la concordanza che esse mostrano con i fatti archeologici esaminati prima e da lui interpretati, come dicemmo, in accordo con la tradizione.

Il libro di 540 pagg., si chiude con un buon indice sistematico e tavole topografiche. Insieme a tanti pregi, non posso però tacere che le 150 zincotipie inserite nel testo sono assai male stampate, in modo da riuscire talvolta inutili.

LUCIO MARIANI.

W. DEONNA, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes,* Tome II *Les lois de l'art,* Paris, Renouard-Laurens, 1912.

Nel precedente volume di *Ausonia* abbiamo dato conto di quest'opera esaminando il I ed il III volume allora pubblicati, siamo perciò dispensati dal tornare sul principio informatore di essa, che vuol

produrre una rivoluzione nello studio della storia dell'arte. Anche questo secondo volume è impregnato di scetticismo, ed, esaminando minutamente tutte le leggi che sono state formulate finora nella loro rigida applicazione, vuol mostrare che esse sono insussistenti, oppure hanno un valore relativo. A queste bisogna sostituire, secondo l'Autore, una nuova legge a base psicologica che consiste specialmente nel fatto del ripetersi, in luoghi e tempi diversissimi, delle stesse manifestazioni convenzionali. Questo principio che risiede nella uniformità fondamentale dello spirito umano, trova nell'arte applicazione mediante alcuni fattori indipendenti dalla volontà. (Cfr. anche il recente suo lavoro nella *Revue des études grecques*, XVVI, 1913, fasc. 116: *Quelques conventions primitives de l'art grec*). Il D. ha cercato in questo volume di definire questi fattori, d'iniziare una ricerca che egli stesso riconosce non completa, nè perfetta. Ha peraltro illustrato con moltissimi esempi curiosi, raccolti con pazienza negli anni di studio, esempi che nelle loro coincidenze più che casuali, rivelano le cause di uniformità di manifestazione non nella consueta cerchia di dogmi artistici formulati fin qui da dotti archeologi ed artisti. Riconosciuta l'esistenza di tali fattori, che sarebbero una specie di quei « determinanti d'ambiente » che siamo soliti ammettere nel principio di ogni arte, bisogna studiare il modo di agire costante di essi che determina le rassomiglianze ravvicinanti talvolta opere d'arte senza che fra di esse esista alcun legame storico. Ciò prova l'esistenza di una legge di sviluppo artistico che obbliga l'arte a ripassare per le stesse fasi presso popoli differenti. Tale legge è il ritmo evolutivo, di cui ha dato ampiamente ragione nel III volume della sua opera. Il volume invece che abbiamo sott'occhi è destinato a mostrare la fallacità di alcuni principii predominanti ed a sostituirne dei nuovi.

S'incomincia dallo studio degli elementi individuali, temporali e generali, per mostrare che il metodo storico non può più bastarci e bisogna sostituirto col metodo comparativo (etnografico antropologico). L'evoluzione dell'arte, che avviene sia per influenza del mutarsi delle idee, sia per le mutazioni tecniche, avviene come quella dell'individuo, e mostra perciò i gradi e le varietà di sviluppo che si notano nelle varie funzioni di tutta la civiltà. Lo sviluppo potrebbe essere costante, « rettilineo » come dice l'A., se non vi fossero degli ostacoli che risiedono in condizioni esterne ed interne, le quali vengono esaminate partitamente: condizioni sociali, etniche, politiche, economiche, tecniche da una parte e condizioni propriamente inerenti all'arte dall'altra. Il D. passa poi a studiare le cause delle analogie, le quali possono dipendere da sopravvivenze o da riscontri fortuiti, spontanei, che possono anche ricomparire a distanza lasciando lacune nel mezzo. Tra le somiglianze spontanee bisogna annoverare quelle che si debbono alla inesperienza delle arti primitive, l'infantilità dell'arte, che sembrano talvolta veri regressi, e si manifestano in una quantità di convenzioni elementari di stile, che sono state più volte notate dai psicologi dell'arte.

Lo studio delle origini dell'arte, e dell'arcaismo fa nascere una quantità di teorie che il D. esamina nei capitoli seguenti, classificandole in tesi monogeniste e poligeniste.

Il primo di questi capitoli tratta della influenza di un'arte sopra un'altra, nel qual luogo si discutono le due opposte teorie dell'origine orientale e dell'origine europea dell'arte. L'A. cerca qui di fare una cernita fra le influenze che si possono accettare, sostenute da ragioni storiche, ed in quelle che non hanno ragione di esistere. Alcune peculiarità delle fisonomie han fatto ritenere dovute a ragioni etnografiche le forme caratteristiche, la creazione dei « tipi » umani nell'arte. La maggior parte di queste forme non sono intenzionali e non dipendono dalla causa accennata; ma hanno ragione in tendenze spontanee o convenzioni dell'arte in generale. E così alcuni fenomeni inversi che sembrano rivoluzioni contro uno stile convenzionale, sono incoscienti. Per parecchio tempo hanno imperato nella archeologia teorie « tettoniche » come quella del Brunn, basate principalmente sulla influenza della tecnica sullo stile; oggi prevalgono invece teorie fondate sulle leggi dell'arte, quali quelle della frontalità, della bimensionalità le quali, salvo alcune eccessive generalizzazioni, sono da ritenersi più giuste. Vi sono poi nell'arte di quando in quando dei regressi che sono volontarii, sia per semplificazione tecnica che per ragione estetica di un gusto arcaizzante o per altro motivo.

Quella che costituisce la terza parte del volume è la parte più positiva e destinata a mostrare, come l'arte possa passare dall'inscoscienza alla coscienza delle forme e delle tecniche, adottando alcune convenzioni già formate per determinati significati (cfr. lo scritto precedente dello stesso autore: *Comment les procédés incoscients se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*. 1910), e viceversa come possa passare dalla coscienza alla incoscienza. Quest'ultima tendenza dà luogo a certi fenomeni di degenerazione di motivi, cambiamenti

di senso ecc. che sono illustrati più ampiamente dal Deonna anche in uno scritto a parte, una conferenza tenuta a Ginevra: *L'erreur et l'illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques*, nella quale si dimostra con varii esempi di tutti i tempi come si possa aumentare il patrimonio dell'arte anche per mezzo di questi cambiamenti di senso dovuti all'errore, all'illusione o alla suggestione. L'ultimo capitolo del libro riguarda l'altra legge che il D. non ammette, almeno in modo assoluto, della gerarchia dei generi (legge del Pottier).

La copiosa materia del libro è densa di pensiero, d'acutezza di osservazioni e ricchezza di informazioni. Cionondimeno si presta a discussione sopratutto per l'assolutezza di certi principii scettici, come ho detto altra volta; ma deve lodarsi il tentativo di scuotere, in certo modo, il formalismo delle scienze acquisite e di rimettere sul campo problemi che hanno fatto nascere teorie cui si è prestata una cieca acquiescenza o non hanno ottenuto la giusta soluzione.

LUCIO MARIANI.

H. STUART JONES, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome*, vol. I, Oxford, Clarendon press, 1912.

La Scuola Britannica di Roma ottenne nel 1905 dal Municipio di Roma il permesso di compilare un catalogo scientifico delle collezioni statuarie del comune, ed ora viene alla luce il 1° volume che contiene la parte più antica e più cospicua di quelle raccolte, cioè il Museo Capitolino. Questa non è soltanto una collezione ricca e celebre di scolture; ma è anche dei tre musei municipali, quello che pel suo carattere storico e monumentale, non comporta ulteriori riordinamenti, dopo i lievi ritocchi subiti in questi ultimi anni. Il catalogo dunque comincia con la più stabile delle raccolte. L'opera è stata ideata ed in gran parte attuata dallo Stuart Jones, allorchè era direttore della Scuola Britannica, ed egli ha anche diretto il lavoro, cui han cooperato quasi tutti i pensionati, direttori e vice direttori della Scuola, ciascuno secondo la speciale competenza; così p. e. l'Ashby, colla sua rara conoscenza dei vecchi libri, stampe e ms. ha contribuito molto alle notizie circa le provenienze delle opere d'arte, spesso difficili a conoscersi quando si tratta di materiale scavato in antico. La Strong, archeologa ed artista nell'animo, il Yames, il Wace, specialista negli studi sull'arte romana, il Daniel e financo il prof. Percy-Gardner, hanno collaborato alla buona riuscita del libro. A quest'opera è servito di modello e d'ispirazione il Catalogo delle Collezioni Vaticane, fatto dall'Amelung, del quale sono usciti due volumi; e così, come in questo germanico, nel catalogo inglese si tiene conto nella descrizione della provenienza, delle antiche illustrazioni, de' restauri, della bibliografia antica e moderna, e si cerca di riassumere per ciascun monumento il giudizio sullo stile e le questioni relative al suo posto nella storia dell'arte, alla interpretazione del soggetto, all'importanza che le repliche hanno di fronte all'originale esistente o presunto. A corredo del testo è un atlante di tavole riprodotte da ottime fotografie del Faraglia apposta eseguite. Queste, come nel catalogo dell'Amelung, riproducono gli oggetti nei loro raggruppamenti quali si trovano nel Museo; danno perciò l'idea di una visita fatta al Museo stesso e servono di ricordo topografico; la maggior parte dei monumenti insigni è infatti accessibile a chi vuol studiarli individualmente sopra adeguate riproduzioni in tavole e fotografie, delle quali la signorina Johnson ha dato un'accurata indicazione per ogni pezzo del Museo.

Il volume è preceduto da un'introduzione storica, nella quale si dà conto del modo come la raccolta municipale si è venuta formando, con una copiosissima lista di pubblicazioni relative e di disegni. Questa parte è di una importanza speciale, e avrebbe già da sola meritato la pubblicazione, come una monografia delle collezioni capitoline. A corredo del volume sono parecchie appendici contenenti i più importanti documenti, quali ad es. gli antichi inventari. Utili indici, anche liste di corrispondenze fra cataloghi e guide più conosciute, note di iscrizioni, firme di artisti, completano il corredo prezioso delle notizie. Due capitoli a parte, dovuti allo stesso ordinatore delle raccolte speciali, Orazio Marucchi, trattano delle collezioni egizie e cristiane, le aggiunte più moderne del vecchio Museo.

Una illustrazione condotta con sì scrupolosa e paziente ricerca meritava la grande collezione del Museo Capitolino, la quale era stata oggetto di studii parziali, ma mancava di un catalogo completo e scientifico. L'Amministrazione comunale aveva già da tempo pubblicata una Guida dovuta a C. L. Visconti, ma essa, oramai esaurita, non aveva le pretese di una trattazione scientifica, ed era ormai antiquata. Aveva tuttavia reso servigio non disprezzabile specialmente al più largo pubblico di visitatori, ed è anzi intenzione dei nostri reggitori il rinnovarla ed estenderla alle altre collezioni municipali. Solo i principali pezzi di scultura sono illustrati nella Guida dello Helbig, e

l'inventario ufficiale delle raccolta, incominciato da qualche anno da alcuni giovani della Scuola archeologica italiana, aveva più uno scopo amministrativo che quello cui risponde pienamente la pubblicazione iniziata dalla Scuola Inglese.

Il 2° volume, in preparazione, conterrà le sculture del Palazzo de' Conservatori, e ne è annunciato un 3° riguardante l'Antiquarium, il Tabularium e le altre minori raccolte.

Ma, per quanto condotti con ugual diligenza, i seguenti volumi che completeranno la illustrazione delle sculture appartenenti al Comune di Roma, non potranno mai avere la importanza e la utilità del precedente, giacchè le sculture del Palazzo de' Conservatori che ebbero nel 1899 un nuovo assetto, costituiscono il patrimonio prezioso che i lavori di ampliamento edilizio trassero dopo il 1870 dalla città nuova e quando non bastò più il locale, sorse la piccola raccolta dell'Antiquarium al Celio, ora divenuta germe di un nuovo museo per i trovamenti avvenire. Si può dire dunque che questi cimelii sono venuti alla luce sotto i nostri occhi, ed hanno avuto per lo più conveniente illustrazione nel « Bullettino Comunale » ed altrove. Ciò che rimane poi nel Palazzo de' Conservatori, fuori delle sculture, sarà tra non molto pubblicato da giovani studiosi italiani; e per l'*Antiquarium* conto di mantenere la promessa io, col terminarne l'illustrazione incominciata, dopo che a me fu affidata la cura di riordinare quel Museo. Così con gli sforzi riuniti e concordi di tutti gli studiosi italiani e stranieri in Roma, si potrà avere tra non molto un complesso di opere fondamentali per lo studio delle collezioni pubbliche romane. Possa l'esempio stimolare altri ad estendere un simile lavoro alle altre raccolte italiane, sia pubbliche che private.

LUCIO MARIANI.

W. HELBIG, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.* Leipzig, Teubner, 1912-13.

Non v'è archeologo di professione, nè colto amatore che non abbia sperimentato l'utilità di questa pregevole opera, la quale ha, si può dire, dato il tipo della guida scientifica dei nostri musei. Dal tempo della prima edizione a questa 3ª sono ormai trascorsi vent'anni, e la seconda, interamente rifatta ed accresciuta notevolmente vide la luce nel 1899. In tredici anni, le collezioni pubbliche di Roma, quelle che sono suscettibili di trasformazione, le collezioni viventi cioè, nuove, di fronte ai musei ormai classici della magnificente epoca papale, non soltanto avevano avuto nuovi riordinamenti e copiosi accrescimenti; ma la scienza nostra cammina in questi ultimi decennii con un crescendo quasi inafferrabile di vitalità; e sono sempre i cimelii delle nostre collezioni classiche, che formarono già i capisaldi della storia dell'arte, intorno ai quali anche le recenti scoperte nell'Ellade e nell'Oriente arrecano nuova luce. E se fervono gli scavi in quelle regioni e gli studii di archeologia nelle nazioni civili, non meno splendidi sono alcuni doni recenti che la Fortuna ha largito con insperate scoperte e sontuosi acquisti da parte dello Stato, alle nostre collezioni, sicchè era indispensabile un nuovo rifacimento della Guida tanto apprezzata. Questa nuova edizione è stata affidata alle cure di Walter Amelung, Emilio Reisch e Fritz Weege. Il primo, profondo e geniale illustratore di moltissimi monumenti romani, cui ha dato, diremo così, una nuova posizione, traendoli dall'oblìo, e rendendoli significativi con pagine nuove della storia dell'arte, ha rinnovato, si può dire la materia. La sua vasta conoscenza e competenza speciale hanno veramente ringiovanito il lavoro. Il Reisch, cui si doveva nelle precedenti edizioni, la parte relativa alle antichità etrusche ed italiche, coll'aiuto di due discepoli, l'ha riveduta e completata. Ma nella nuova edizione, come ho avvertito, ci sono delle parti o del tutto nuove o sino ad un certo punto non abbastanza considerate antecedentemente; p. e. il Museo di Villa Giulia, colla sua ricca, interessante e logicamente connessa materia, ha trovato un accurato illustratore nel Weege. La influenza dello Helbig ha tuttavia tenuto lontano il Weege dalla illustrazione particolareggiata della più importante parte topografica della raccolta, sulla quale egli suscitò una vivace quanto spiacevole polemica con una critica, a nostro avviso, per lo meno esagerata. Le collezioni di statuaria nuove, descritte dall'Amelung sono il Giardino della Pigna e la Galleria Geografica al Vaticano, il Museo Barracco e le sculture del Palazzo Barberini. Poco considerati erane nella precedente edizione l'Antiquarium del Museo delle Terme, la raccolta del Palazzo de' Conservatori, e l'Antiquarium Comunale al Celio, che hanno avuto nel frattempo nuovo riordinamento. Per l'ultima collezione in specie, cui ho dedicato le mie cure, e si è in questi ultimi anni alzata al grado d'un vero piccolo museo, sono lieto di trovarmi d'accordo coll'Amelung, nella illustrazione dei principali monumenti,

Il lavoro originale dell'Amelung si rivela maggiormente in queste parti nuove, mentre per il resto egli ha rispettato per quanto era possibile le opinioni dell'autore, sotto il cui nome esce anche questa edizione. Lo Helbig tuttavia, che in questi ultimi anni si è principalmente dedicato a studii in diverso campo archeologico per la rielaborazione del suo *Homerisches Epos*, e da ragioni di salute è stato impedito di riprendere personalmente il lavoro, ha partecipato alla compilazione e revisione del libro, conservandogli la autorità del suo nome ed assumendone la principale responsabilità.

Il pregio singolare dell'opera consisteva fin da principio in una sapiente scelta di monumenti che potessero avere uno speciale significato per uno studio razionale. Ora bisognava conservare al libro la sua mole per non falsarne il carattere intermedio fra un catalogo scientifico ed una guida da *touriste*. Così in questa terza edizione figurano molti numeri che mancavano nella precedente, perchè sono assurti ad importanza scientifica, ma sono caduti altri che non valeva più la pena di menzionare o che entrano più nell'ombra. Cosicchè, per lo studioso, la seconda edizione è sempre necessaria a consultarsi e financo la prima conserva un certo valore. A facilitare però la consultazione, come nella 2ª edizione, così in questa 3ª sono indicati in una lista i riscontri con i numeri della precedente.

LUCIO MARIANI.

F. GATTI-F. PELLATI, *Annuario bibliografico di archeologia e storia dell'arte.*

Una pubblicazione utile e, data la crescente quantità di riviste non a tutti accessibili e la economia di tempo che ognun sente ogni giorno più necessaria, veramente preziosa, è quella che hanno iniziato i due colti e benemeriti funzionarii della nostra Direzione Generale di Antichità e Belle Arti. Per i loro studii, per la loro posizione ufficiale, essi erano in grado di corrispondere perfettamente all'assunto che si sono proposti; e questo primo volume che contiene la bibliografia del 1911 è prova di grande diligenza e di un amplissimo spoglio di fonti. La struttura del libro è molto pratica: v'è prima un indice dei periodici spogliati, in ordine progressivo; finora sono 378, alcuni rarissimi e quasi sconosciuti, ma non dubito che in seguito gli autori sapranno scoprirne degli altri meno noti; per facilitare l'indagine questi sono poi riordinati in ordine alfabetico.

Viene poi una ricca bibliografia delle opere per nome d'autore in ordine alfabetico e da ultimo la parte più importante ed utile: l'indice delle materie, Le inevitabili omissioni saranno compensate con aggiunte nei volumi successivi. Per rendersi conto della importanza del lavoro, basta leggere la prefazione, la quale illustra il lavoro bibliografico speciale in rapporto a pubblicazioni consimili, ma incomplete e spiega il metodo razionale usato.

LUCIO MARIANI.

L. A. MILANI, *Il R. Museo archeologico di Firenze*, Firenze, Ariani, 1912.

L'illustre direttore del Museo di Firenze, aveva già nel 1897, in occasione dell'assetto nuovo delle collezioni, ed in specie allorchè fu inaugurato il Museo topografico dell'Etruria, alla Crocetta, con una pubblicazione assai pregiata reso conto dell'opera sua. Era una illustrazione complessiva e particolareggiata di quella parte del Museo, opera e vanto del Milani, la quale ordinata con criterio scientifico moderno, aveva e conserva tuttora un significato speciale e si svolge continuamente come un organismo vivente, il cui nutrimento è dato dagli scavi attivissimi, il cui soffio vitale è conferito dalla scienza sempre in cammino progressivo. Il materiale da quel tempo era molto aumentato e si rendeva anche necessario estendere la illustrazione a quelle parti del Museo non comprese nel volumetto citato, nelle quali gli oggetti hanno un significato più individuale; ma appunto perciò anche una maggiore attrattiva estetica per il pubblico, essendo scelti per lo più col criterio del pregio artistico e archeologico. Il Milani perciò veniva da qualche tempo preparando questa guida da lui genialmente ideata, con l'aiuto anche de' suoi ottimi ispettori, ed essa oggi è uscita in due volumi eleganti, l'uno di testo e l'altro di tavole.

Il volume II, la *Guida illustrata*, contiene 160 tavole di nitide zincotipie le quali, o isolatamente o in gruppi, riproducono i cimelii più belli e più caratteristici del museo, accompagnati da un indice dichiarativo degli oggetti, molto particolareggiato e pieno di indicazioni utili. I richiami alle illustrazioni che dei singoli monumenti sono dati dal Milani, specialmente negli *Studii e Materiali* e nei *Monumenti scelti*, permettono approfondire lo studio, e poichè non tutti gli oggetti sono editi, l'autore ha indicato anche sommariamente le idee che si riserba di svolgere in seguito in quelle pubblicazioni.

Il testo è nel I volume, intitolato *Storia e Guida ragionata,* nella quale in diversi capitoli si illustrano le varie raccolte che costituiscono il Museo Archeologico, cioè il M. Egizio, l'Etrusco Centrale, il Topografico, il Grecoromano, il Gabinetto numismatico e gliptico, e le sezioni preellenica e preistorica. Di ciascuna raccolta son dichiarati l'origine e lo scopo, il principale contenuto e talvolta si accenna anche alla lor sorte avvenire.

Così, nella varietà della materia si vede anche il carattere del Museo di Firenze; in esso naturalmente predomina il nucleo etrusco, destinato a raccogliere in un insieme sistematico tutto quanto può illustrare la civiltà caratteristica dell'antica Etruria; esso perciò accentra i saggi delle varie *facies* che questa civiltà offre ovunque si è estesa in Italia, presenta i saggi più cospicui dell'arte tuscanica e vi mette accanto gli elementi di confronto desunti dalle civiltà contemporanee nel bacino del Mediterraneo. L'arte greco-romana e l'orientale stanno come due estremi a dimostrare le influenze passive in principio ed attive in fine ed i riflessi paralleli, come prefazione, comento ed epilogo alla storia della civiltà etrusca, di cui questo libro ci dà un quadro completo. Ma essendo il contenuto del libro determinato dagli oggetti materiali, per quanto disposti in ordine logico, la teoria è qui sobriamente limitata nella illustrazione. Il Milani non ha infarcito la sua guida con la pletora delle sue idee, frutto di vastissima dottrina e profondo studio; evitando la polemica, egli vi accenna soltanto rimandando alle pubblicazioni speciali in cui le sue idee sono svolte. Così il libro conservando il carattere obbiettivo, è reso più maneggevole ed accessibile anche a chi non può o non osa ingolfarsi nelle discussioni teoriche.

LUCIO MARIANI.

A. HEKLER, *Die Bildniskunst der Griechen und Roemer,* Stuttgart, Hoffmann, (1912).

Il bel volume, in edizione di lusso, contiene 311 tavole di ben riuscite fotocollografie dalle migliori riproduzioni fotografiche, nonchè altre illustrazioni nel testo, di ritratti antichi, scelti col criterio informatore dell'opera, cioè non tanto per servire come documenti iconografici che ci facciano conoscere i tratti fisionomici di note personalità, quanto per spiegarci l'evoluzione di un ramo dell'arte antica, non abbastanza studiato finora. Gli è perciò che nella collezione abbondano le teste d'« incogniti » come sulle vecchie guide de' nostri musei; ma sono ritratti pieni di vita, opere notevoli per l'esecuzione, con caratteri stilistici spiccati. Il problema dell'arte del ritratto era sfuggito ai compilatori delle opere d'iconografia, fatte più con intendimento storico. Qualche osservazione interessante dal lato estetico, contengono, è vero, anche le opere del Bernoulli, e specialmente quella ultima su Alessandro. D'altra parte però nelle opere che trattano della storia dell'arte antica, il ritratto figura qua e là sporadicamente, quando si tratta di monumenti molto cospicui e certi, per esempio, a proposito di Kresilas, di Demetrio d'Alopece, di Silanion, di Polyeuktos, ecc. Una vera e propria trattazione dell'arte di rendere le forme delle varietà fisionomiche con realismo ed efficacia di espressione comincia solo coll'epoca ellenistica. Da ciò sono nati una quantità di preconcetti che imperano su tale materia; da ciò derivano pure vaste lacune nella storia del ritratto.

Queste ha cercato di colmare lo Hekler nell'opera che abbiamo in esame, la quale ha un breve testo di XLVIII pagg., ove, in forma stringata e sintetica, è schizzata l'evoluzione di quest'arte. A questa trattazione completa e generale servono di base gli studii particolari che in questi ultimi anni si sono venuti facendo, e che sono citati nella bibliografia che accompagna il volume. Il merito principale dell'opera sta nella sapiente raccolta di esempi caratteristici, de' quali si può con approssimativa certezza dare la cronologia e le qualità stilistiche e, se pur non sempre, il nome del personaggio rappresentato, almeno il tipo del soggetto. Quando è possibile, sono ravvicinati i singoli monumenti di un'arte realistica alle sculture affini di soggetto ideale, ma ben definite come opere d'un determinato artista o d'una Scuola. Così può farsi un confronto fra le tendenze idealistiche o realistiche in vari periodi della storia dell'arte antica. L'elemento personale dell'artista fra lo stile e la somiglianza del ritratto vien fatto risaltare con opportune ed acute osservazioni. Non è lasciata da parte neanche la forma esteriore del ritratto secondo lo scopo del monumento o la tendenza dell'epoca.

L'opera va intesa non come un trattato completo e definitivo dell'arte del ritratto nell'antichità: già riguarda principalmente la scultura, ed anche in questa non si poteva tener conto che d'una scelta in mezzo alla gran quantità di monumenti superstiti. Come lavoro però che indirizza lo studio e segna le basi fondamentali della questione, l'opera dello Hekler è eccellente. Forse non tutti i principii esposti si possono condividere: per me, p. e.,

si è dato poco posto ai più rudimentali tentativi di ritratto, incominciando la serie col V secolo a. C. Forse il preconcetto che la « tipica arte primitiva sia anche un'astrazione » il che non credo, ha influenzato la scelta dei monumenti.

E così il negare l' influenza del realismo etrusco sull'arte del ritratto romana dipende forse più dalla mancanza di monumenti superstiti che da vere e proprie ragioni storiche che farebbero derivare il realismo romano dall'arte del ritratto ellenistica.

Ma a parte qualche punto nel quale si potrebbe entrare in discussione, il libro dello Hekler contiene i principii fondamentali ragionevoli di questo ramo della storia dell'arte che oggi vediamo coltivato con interesse. Un argomento affine era stato trattato col consueto gusto dal Collignon nelle sue

Statues funeraires, e la prova di questo indirizzo negli studii è la contemporanea venuta alla luce dell'analogo libro del Delbrueck *Antike Portraets*, nel quale peraltro l'intendimento iconografico è prevalente, e si sostiene nel testo la inesistenza di una speciale arte per il ritratto. Invero i nomi di specialisti che la tradizione ci ha conservato, dimostramo che realmente anche in antico si ritenevano necessarie speciali attitudini a questo scopo e, sia pure d'accordo coll' indirizzo artistico del tempo, esisteva un peculiare stile iconografico che merita appunto di essere studiato come una geniale manifestazione a sè dello spirito degli artisti antichi.

LUCIO MARIANI.

CONFERENZA

DEL DOTT. SALVATORE AURIGEMMA

I lavori della missione archeologica Italiana in Libia.

Le vestigia incancellabili che gli antichi popoli, e in modo specialissimo i Romani, hanno lasciato di sè nella Libia, mentre servono a sfatare l'opinione di coloro che ritenevano la conquista del paese poco utile all'Italia, e il territorio poco adatto allo sbocco di una parte della nostra emigrazione, concorrono a rinsaldare la fiducia nella vitalità della nostra razza e ci additano spesso la via da seguire nella messa in valore futuro della vastissima regione.

La conoscenza profonda del paese dal punto di vista archeologico sarà di importanza grandissima per la colonizzazione futura del territorio, perchè verterà, fra l'altro, sugli elementi principali della vita di un paese: l'acqua, le strade, le fortezze; e d'altra parte sarà fattore morale altissimo che sosterrà la fede degl'italiani nell'ardua impresa, perchè essi si convinceranno sempre più che la nostra occupazione è un ritorno più che una conquista.

Alla conoscenza del paese si sono rivolte le due campagne di esplorazione che negli anni 1910 e 1911 la missione archeologica italiana ha condotto in Cirenaica e in Tripolitania. La missione, di cui è stato sempre capo il prof. Federico Halbherr e di cui furono componenti il prof. Gaetano De Sanctis nel 1910 e i dottori Beguinot ed Aurigemma nel 1911, ha compiuto nella sua prima campagna l'esplorazione della Cirenaica. Da Bengasi essa si è diretta a Derna riconoscendo le rovine di Tocra, di Tolmetta, di Merg, poi le località libiche di Slonta e di Messa, e infine gli importantissimi resti di Cirene, e quelli di Apollonia, di Mghermes, di Guba. Quindi recatasi in Tripolitania, la missione visitò le rovine di Leptis Magna e tornò a Tripoli per la via di Tarhuna.

Nella sua seconda campagna la missione stessa, oltre a numerose e notevoli esplorazioni fatte nella campagna bengasina, visitò con cura il litorale di Tripoli fin quasi ai confini della Tunisia, e poi quello dal lato d'oriente fino ad Homs e nel territorio di Msellata. Scoprì quindi e studiò per una considerevole parte una necropoli tarda cristiana nella località di Ain Zara. Contemporaneamente il dottor Beguinot iniziava lo studio del dialetto arabo di Bengasi e di Tripoli, raccogliendo abbondante materiale di canzoni e di folk-lore, riscontrava un dialetto berbero a Zuara in Tripolitania, e ne studiava per quasi due mesi lessico e grammatica.

La missione archeologica e l'ispettorato governativo delle antichità in Tripolitania continueranno animosi l'opera di esplorazione scientifica del paese, e da essa si ripromettono i più grandi risultati: tra i quali i maggiori si attendono da Cirene, la cui escavazione, da sola, sarà vanto di una impresa scientifica nazionale.

Libri ricevuti in dono.

ARVANITOPULOS A. Θεσσαλικαὶ ἐπιγραφαί estr. da Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς 1912.

ARVANITOPULOS A. *Ein thessalischer Gold-und Silberfund* estr. da *Athenische Mitteilungen* 1912.

GERMAIN DE MONTAUZAN C. *Les fouilles de Fourrière.* Lyon 1912.

Guida dell' Imp. Museo dell' Ermitage. Pietroburgo 1912 (in russo).

GUMMERUS H. *Darstellungen aus dem Handwerk auf römischen Grab und Votivsteinen in Italien* estr. da *Jahrbuch des Instituts* 1913.

HELBIG W. *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.* Leipzig 1913.

LOEWY E. *La scultura greca* Torino 1912.

MAYER M. *La coppa tarantina di argento dorato del Museo Provinciale di Bari.* Bari 1910.

OLMSTEAD A., CHARLES T., WRENCH S. E. *Travels and studies in the near East,* vol. I, part. II. *Hittite Inscriptions.* New-York 1911.

ROBERT C. *Die Masken der neueren attischen Komödie.* Halle 1911.

SILVAGNI A. *La basilica di S. Martino ai Monti.* Roma 1912.

STOUT S. E. *The governors of Moesia.* Princeton 1911.

Cambi.

American Journal of Archaeology.
Annales de l' Université de Lyon.
Annual of the British School at Athens.
Archiv für Religionswissenschaft.
Archivio della Società Romana di Storia Patria.
Bollettino d'arte.
Bull. de Corresp. Hellénique.
Bull. de la Societé Archéologique Bulgare.
Bull. of the arch. Inst. of America.
Emporium.
Jahreshefte des K. K. Oesterrh. Instituts.
Institut d'Estudis Catalans. Anuary.
Mitteilungen des Instituts (Ath. Abteil.).
Papers of the British School at Rome.

ATTI · DELLA · SOCIETÀ

La modificazione all' articolo dello Statuto proposta nella assemblea dell' anno precedente non è stata approvata.

La Società ha preso parte ufficialmente ai due Congressi internazionali di Archeologia e di Storia dell'Arte che hanno avuto luogo in quest' anno, rappresentata dall' Ill.mo suo presidente e in sua assenza dai vice-presidenti Pigorini e Venturi. Dei lavori de' due Congressi è reso conto nel presente volume di *Ausonia*. Al congresso degli Orientalisti in Atene la Società si è fatta rappresentare dal ch. prof. Luigi Pernier, Direttore delle R. Scuola Italiana in Atene.

La Società ha diretto un telegramma di augurio al ch. Prof. Giulio De Petra in occasione del suo giubileo professionale nella R. Università di Napoli.

Il giorno 22 luglio ha avuto luogo l' assemblea generale nella quale sono state rinnovate le cariche sociali a norma dello Statuto.

Risultarono eletti: Presidente S. E. il Principe D. Alfonso Doria Pamphily con voti 40 su 40;

A vice-presidente il Senatore prof. Luigi Pigorini con voti 36;

A consiglieri: il Comm. Prof. Adolfo Apolloni (40); il prof. Giuseppe Angelo Colini (39); Senatore prof. Luigi Bodio (38); prof. Emanuele Loewy (37);

A Segretario Generale: il Prof. Lucio Mariani, con voti 38;

A vice-segretarii: il prof. Pietro D'Achiardi, con voti 40; e il prof. Raffaele Pettazzoni, con voti 40;

A revisori dei conti: il prof. Ernesto Mancini, con voti 40; il prof. Pasquale Seccia - Cortes, con voti 40; il prof. Costantino Pontani, con voti 39.

BILANCIO PER L'ANNO FINANZIARIO 1910

ATTIVO

Quote riscosse nel 1910. Soci paganti N. 136.			
Di questi:			
132 a L. 20 — = ...	L. 2640		
4 » 10 — = ...	» 40	2680 —	
Vendita estratto Pernier	»	4 —	
Da Loescher in acconto vendita Ausonia . .	»	2764,60	
Dal librajo Bretschneider per vendita Ausonia.	»	21 —	
Da Hoepli per vendita Ausonia.	»	63 —	
Dal Sig. Morosi per acquisto Ausonia. . . .	»	60 —	
Interessi deposito Cassa di Risparmio postale .	»	55 19	
TOTALE ATTIVO . . .	L.	. . . .	5647,79

PASSIVO

Ausonia .	Compenso ai redattori del Notiziario, stampa, illustrazioni, ecc.. . .	L. 4081 —	
	Imballaggio e distribuzione .	» 76,88	4157,88
Spese postali.		L.	70,36
» di cancelleria e copia.		»	28,84
» di amministrazione (aggio all'esattore, marche da bollo, ricevute, ecc.)		»	92,25
Per mance e prestazioni d'opera		»	19 —
Quote Associazione Archeologica Romana e Progresso scienze		»	28 —
Ricerche scientifiche		»	51,42
TOTALE PASSIVO . . .		L.	 4447,75

Attivo dell'esercizio 1910	L.	5647,79
Passivo » »	»	4447,75
Residuo attivo del 1910	»	1200,04
Residuo attivo degli esercizi precedenti	»	1258,08
Attivo totale alla fine del 1910	»	2458,12

I revisori dei conti:

P. Seccia — Costantino Pontani

INDICE DEL VOLVME VII

MCMXII

CARICHE VFFICIALI PER L'ANNO 1913 Pag. III
ELENCO DEI SOCI . . . . . » V

BENDINELLI Dr. GOFFREDO - Un frammento di cratere da Taranto con rappresentazione degli Inferi . . . . . » 109
CULTRERA GIVSEPPE - Di un vaso con scena del Mito di Pelope e della Ceramica italiota dipinta . . . . . » 116
DE RINALDIS ALDO - Note sulla pittura napoletana del Seicento . . . . . » 221
GIOVANNONI GVSTAVO - Di una villa romana del Lago Albano . . . . . » 198
GVIDI Arch. PIETRO - La ricostruzione della « Vignola » . . . . . » 207
HARTWIG PAOLO - Il carro d'Admeto — Una rara pittura vascolare . . . . . » 107
HVELSEN CH. - I lavori archeologici di Giovannantonio Bosio . . . . . » 1
— Inventario Sommario del « Codex Berolinensis » . . . . . » 79
PRESSI E. - Sulla data del Latercolo provinciale di Polemio Silvio . . . . . » 101
SAVIGNONI LVIGI - Frammenti di una tazza antica con figure della gigantomachia . » 171
WIDE SAM - Il Pomerium e il Pelargicon » 177

VARIETÀ:

GIGLIOLI Dr. GIVLIO Q. - Un' iscrizione di Valcamonica . . . . . Pag 1
— Due matrici di tessere plumbee . . » 3

CONGRESSI:

ROMANELLI PIETRO - Terzo Congresso archeoiogico internazionale (3-16 ottobre 1912) . . . . . » 7
G. GALASSI — Decimo Congresso internazionale di storia dell' arte . . . . . » 23

RECENSIONI:

MARIANI L. (Opere di Macchioro, Deonna, Stuart Jones, Gatti-Pellati, Milani, Hekler » 41

LIBRI RICEVVTI IN DONO E CAMBI » 61

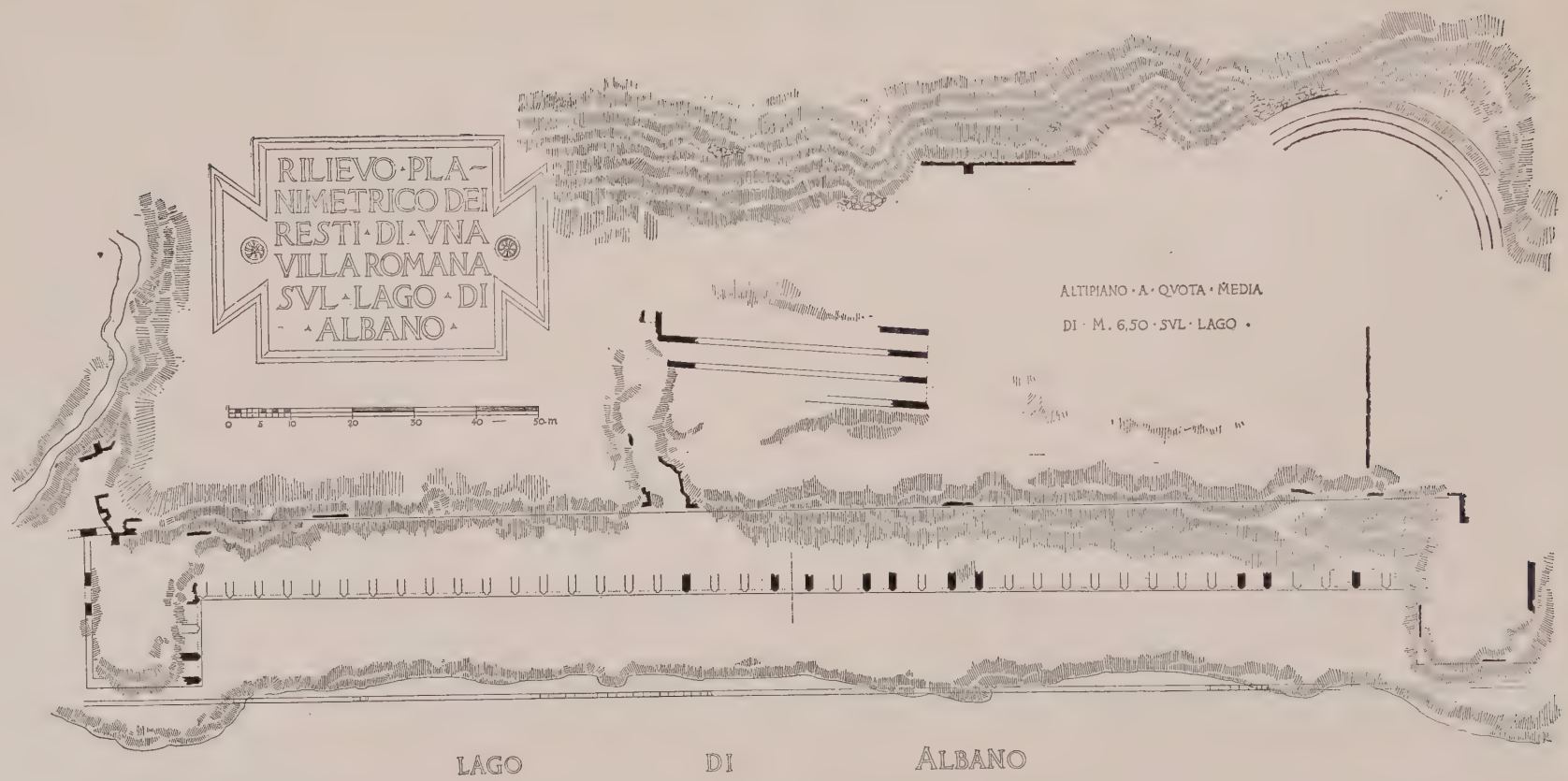
ATTI DELLA SOCIETÀ . . . . . » 63

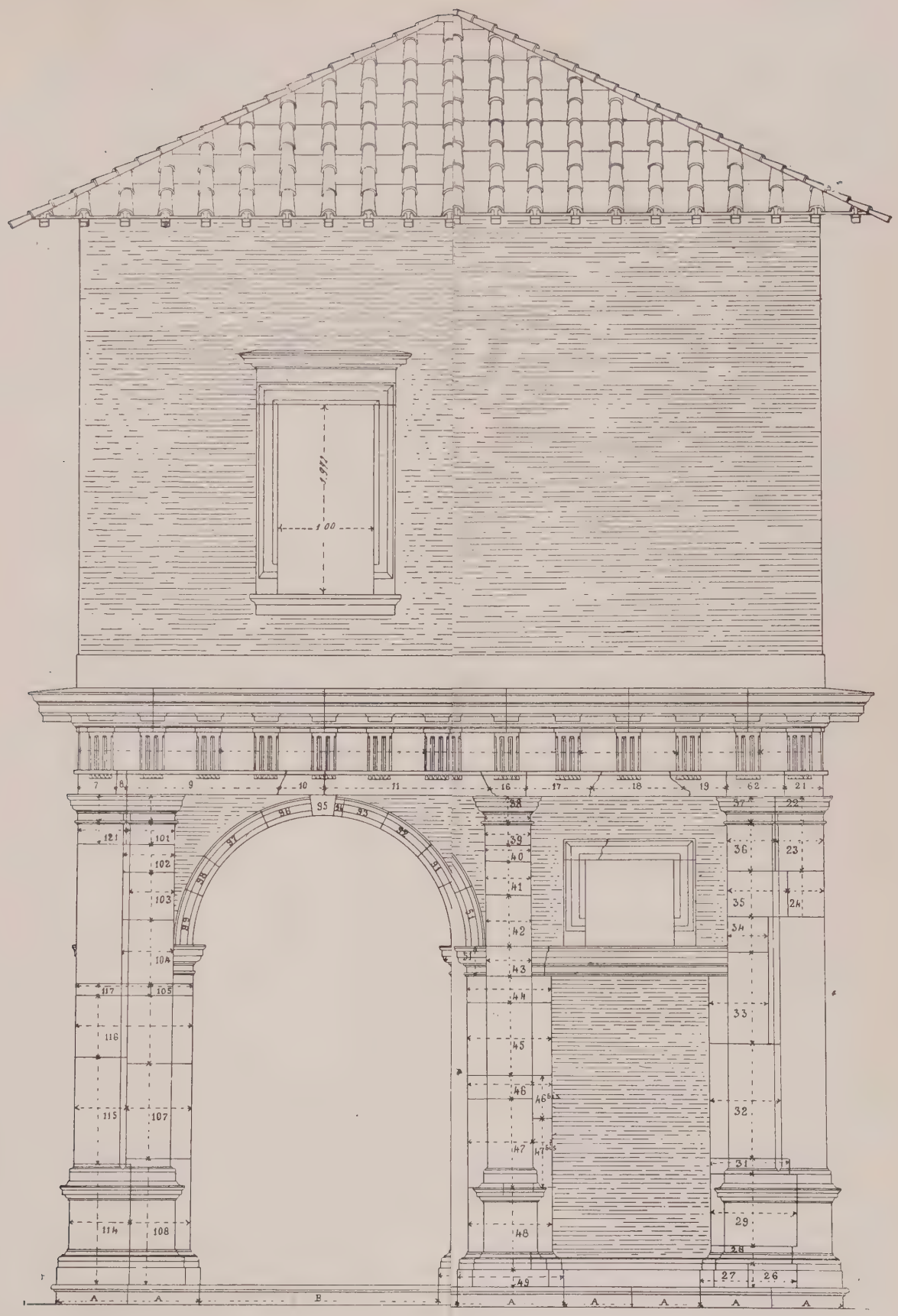
LEKYTHOS
DELLA · COLLEZIONE · ARNDT · A · MONACO

DANESI - ROMA

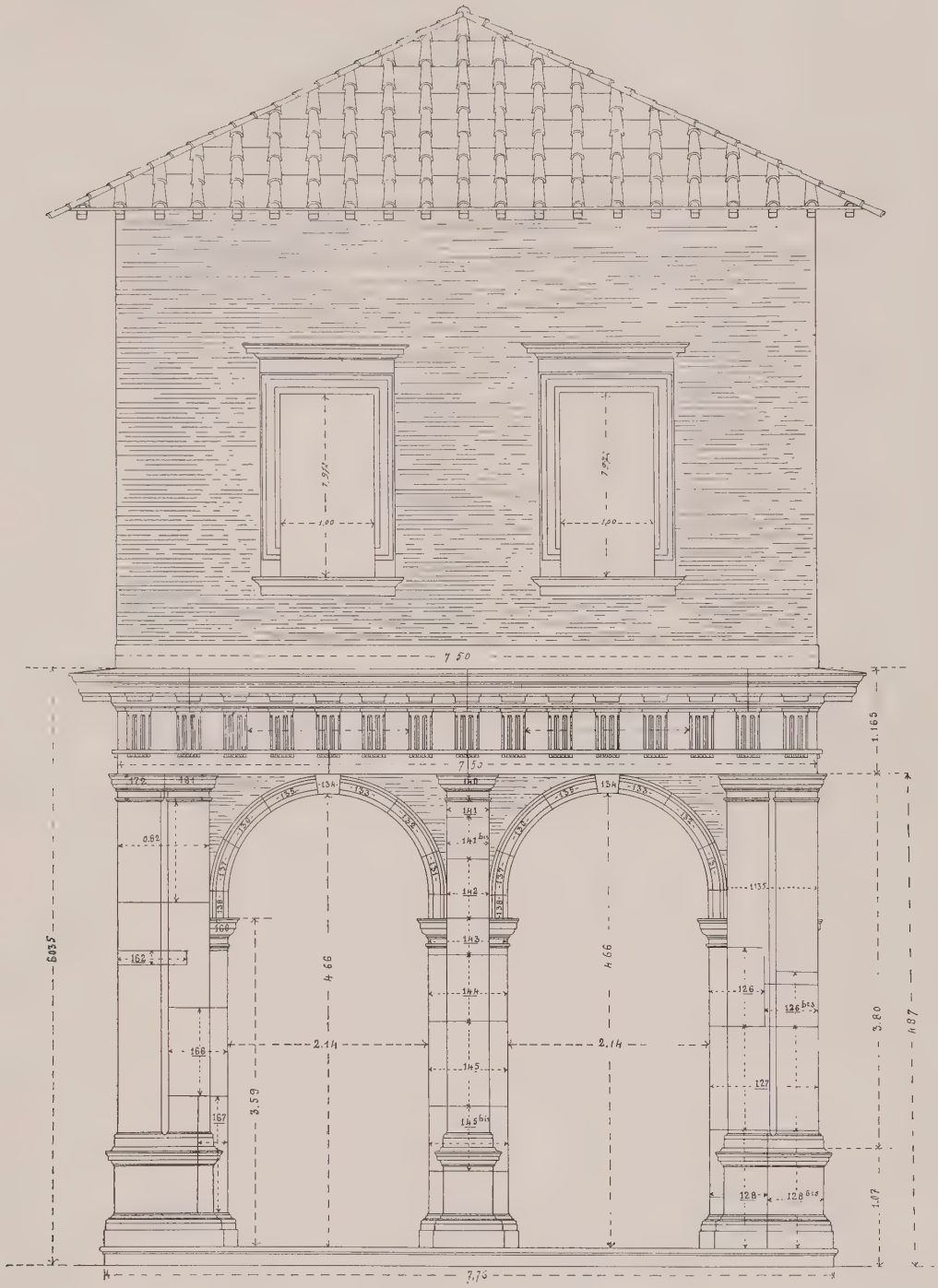
FOTOGR. FARAGLIA

SITULA DEL MUSEO DI VILLA GIULIA

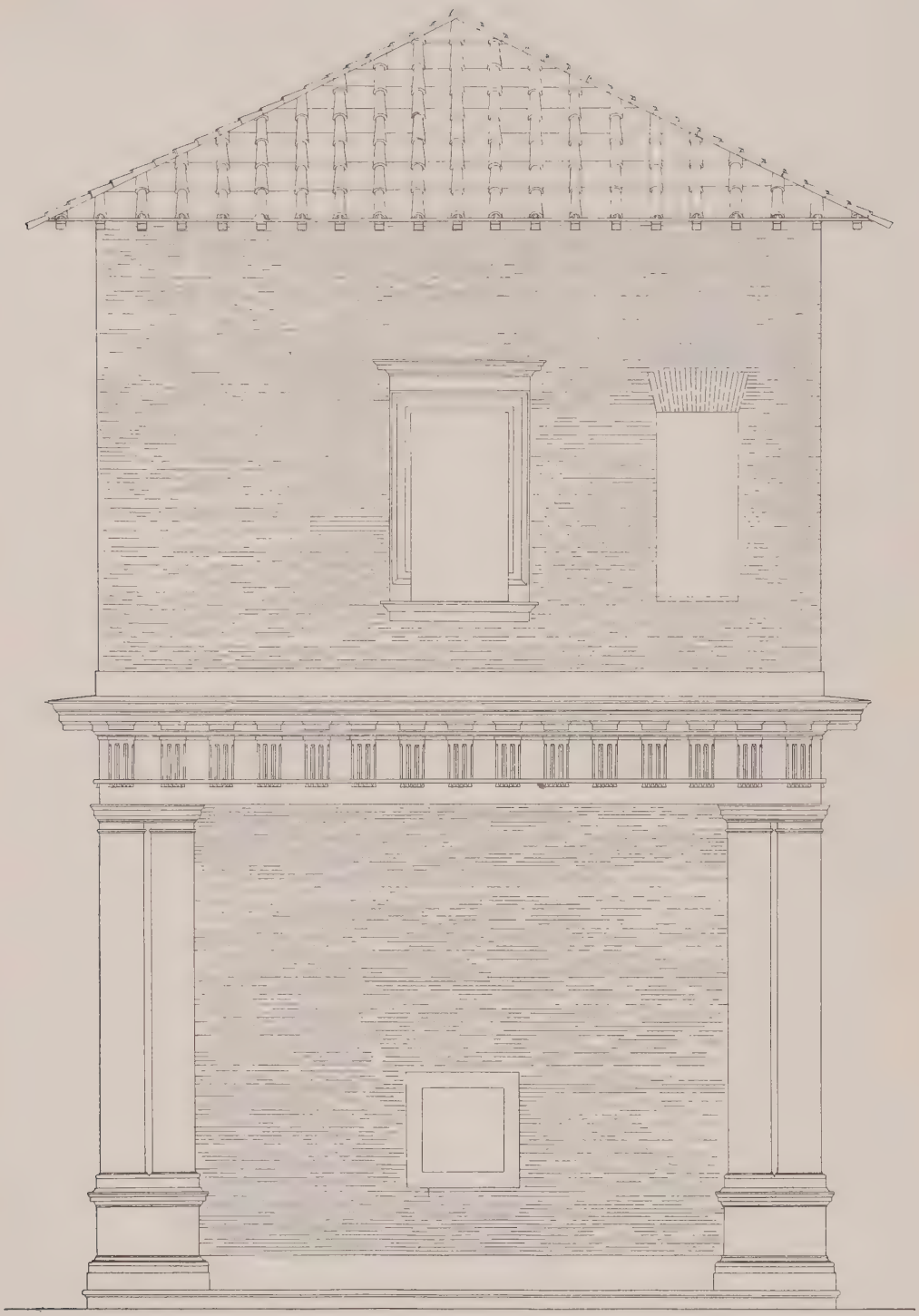

RILIEVO · PLA-
NIMETRICO DEI
RESTI · DI · VNA
VILLA ROMANA
SVL · LAGO · DI
ALBANO
0 5 10 20 30 40 50 m
ALTIPIANO · A · QVOTA · MEDIA
DI · M. 6,50 · SVL · LAGO ·
LAGO DI ALBANO



FRONTE PRINCIPALE PORTIRAZIONE DEGLI ESISTENTI.



LATO MINORE PORTICATO CON LE DETTE INDICAZIONI.

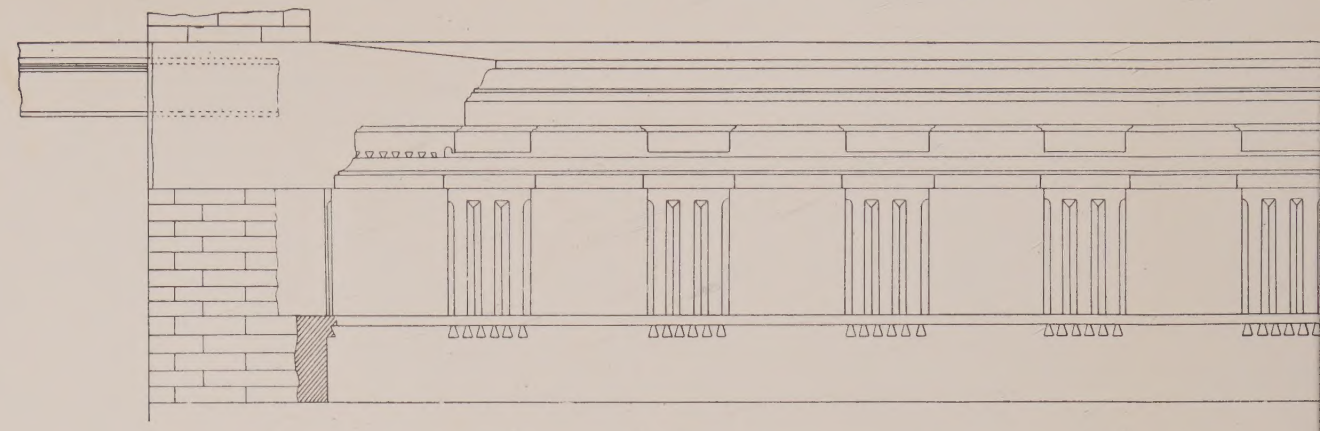


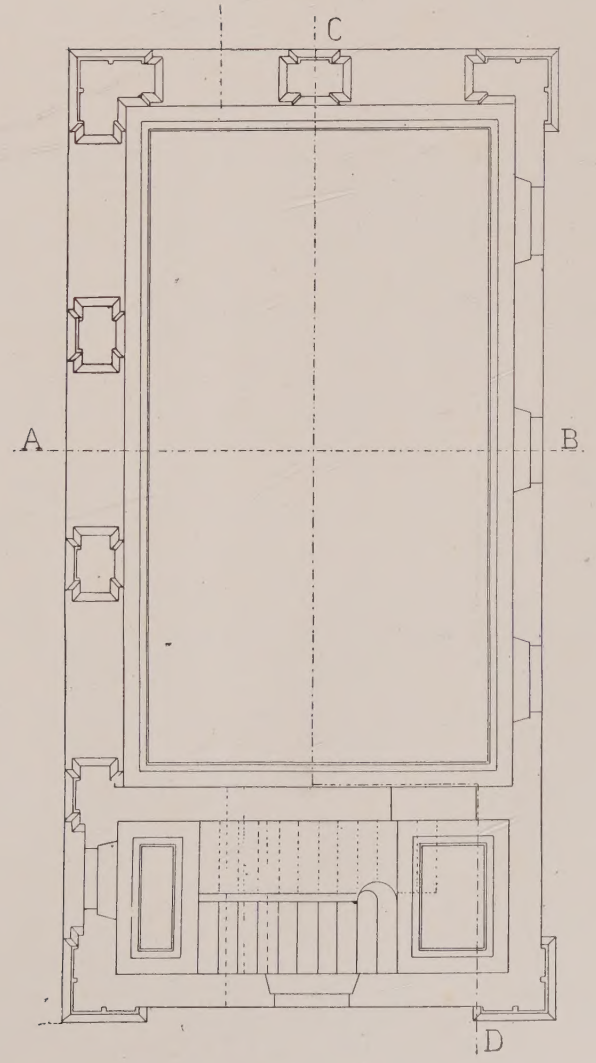
LATO MINORE SENZA PORTICO.

FRONTE

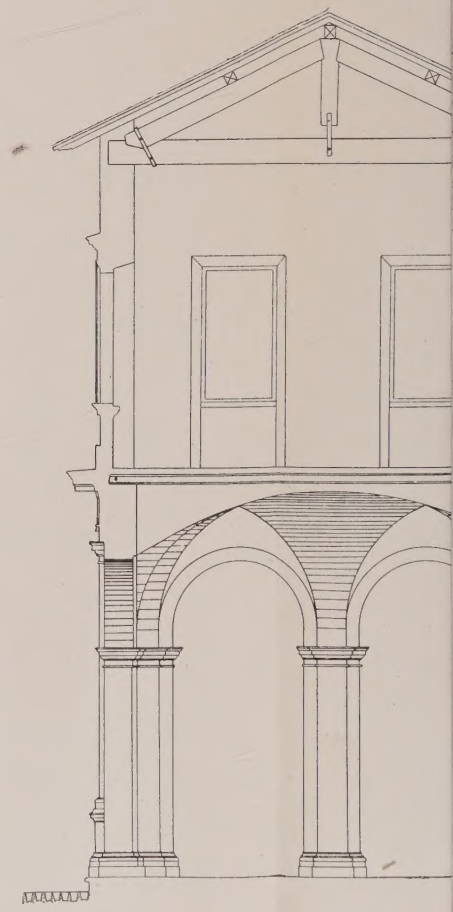
OSTERIORE.

PARTICOLARE DELLA TRABEAZIONE.



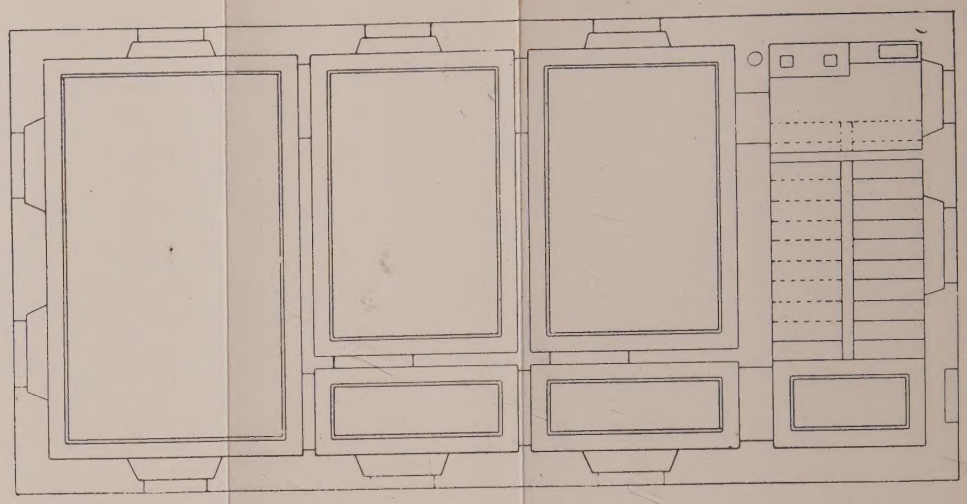


PIANTA AL PIANO TERRENO.

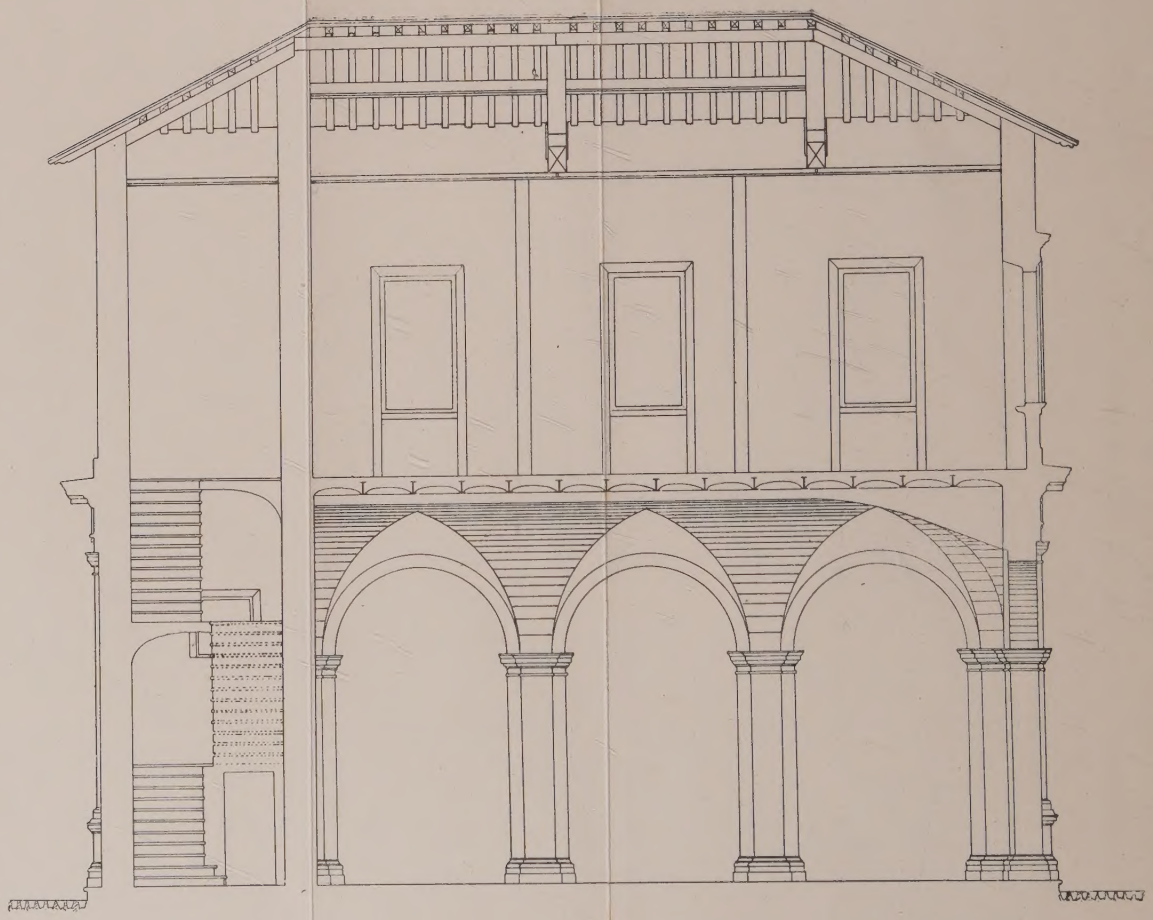


SEZIONE SULLA LINEA

PIANTA DEL PIANO SUPERIORE.



A B.



SEZIONE SULLA LINEA *C D.*